Schiller

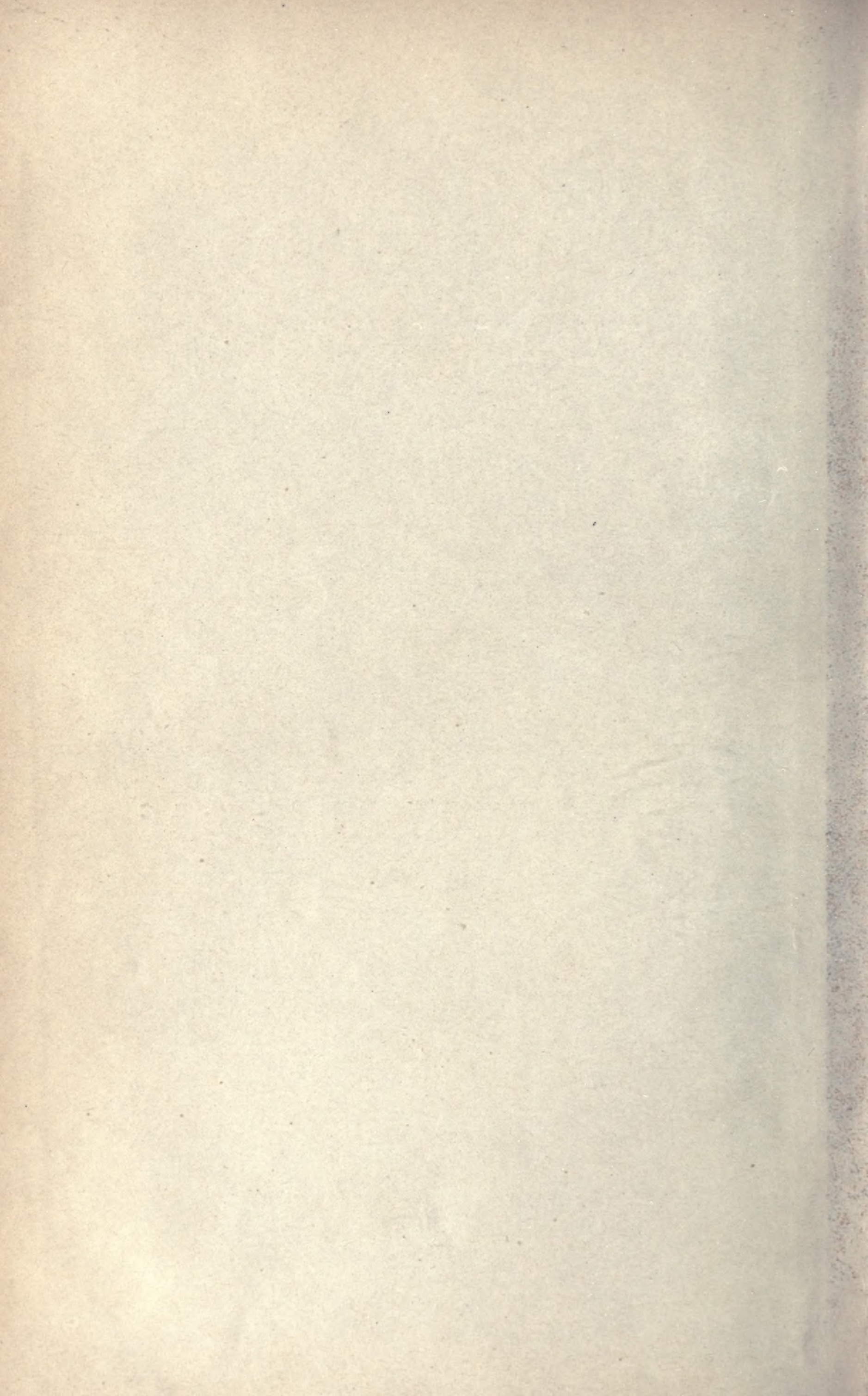
in seinen Dramen

Von

Carl Weitbrecht







Schiller in seinen Dramen.

Von

Carl Weitbrecht.

Zweite Auflage.

Stuttgart.
Fr. Frommanns Verlag (E. Hauff).
1907.

Zur Erinnerung an Carl Weitbrecht.

Unter allen Schriften, die der am 10. Juni 1904 als Rektor der Kgl. Technischen Hochschule zu Stuttgart verstorbene Carl Weitbrecht hinterlassen hat, ist kaum eine so sehr geeignet, auf weitere Kreise zu wirken, wie „Schiller in seinen Dramen". Darüber wollen wir uns nicht täuschen, hat er selbst einmal erklärt: wer einem Genius wie Schiller wirklich nahekommen, wer in die Welt seines Geistes eindringen will, zu wirklichem Verständnis und Mitleben, der muß eine ganze gesammelte Persönlichkeit dazu mitbringen, muß in der Stille Aug in Aug gegenübertreten. Das Stöbern im Papier allein, das bloße gelehrte Wissen tut's nicht; es kann einer sehr beschlagen sein in Buchstaben von ihm und über ihn und doch von seinem Geiste, von seiner persönlichen Kraft noch wenig verspürt haben. Mit dem Verstande allein faßt man den großen Geist nicht, man muß ihn mit der Seele, mit den innersten Kräften des Geistes ergreifen, mit einem rein und hoch gestimmten Wissen, mit dem zum Schauen geöffneten geistigen Auge. — Ein solches Auge

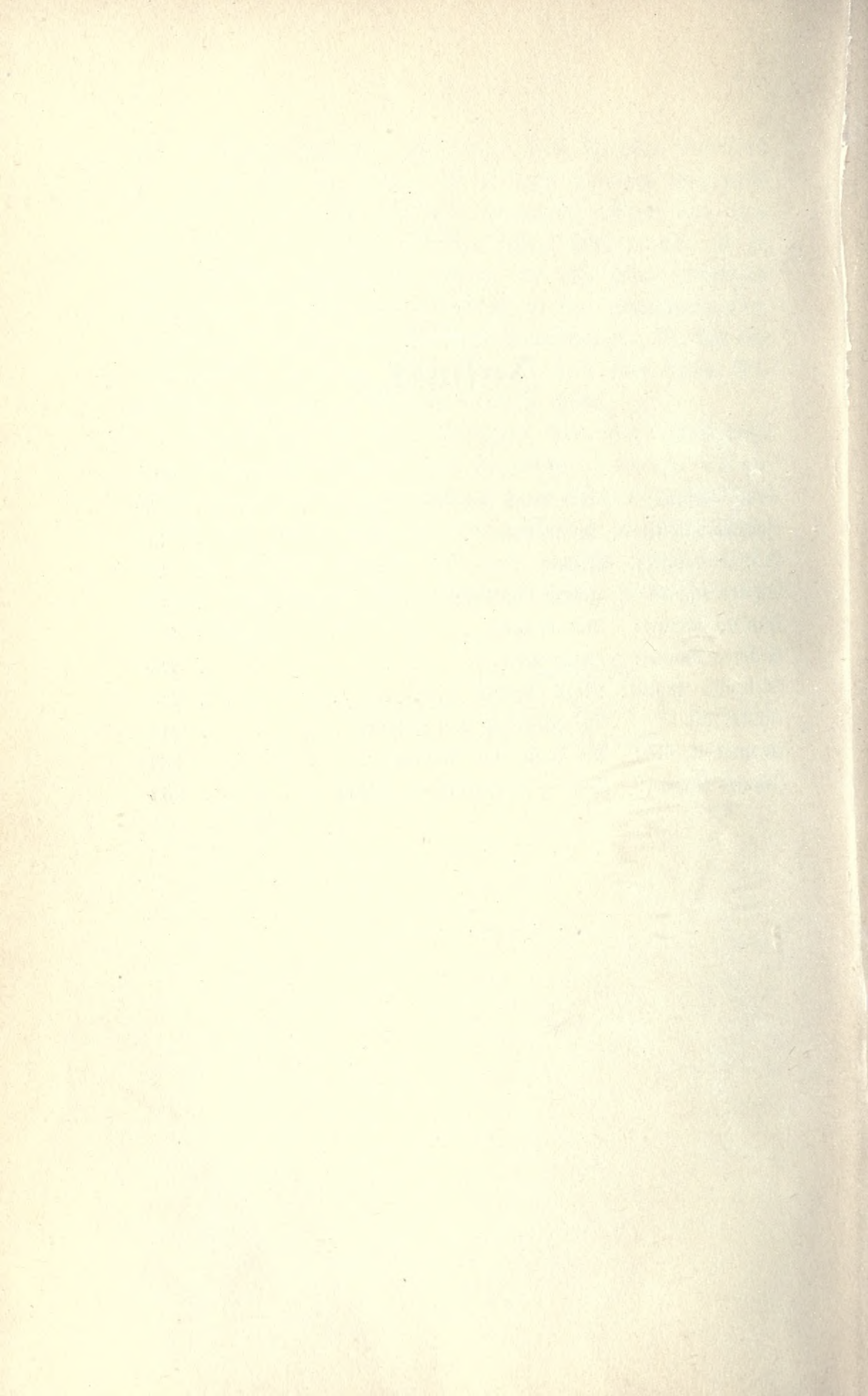
hat in Carl Weitbrecht gestrahlt. Als Prophet Schillers hat er gewirkt, als solcher ist er trotz schweren Geschickes innerlich ungebrochen von uns gegangen. Auch von ihm gilt, was er von seinem Schiller gesagt hat: er hat nie zu jenen weichen Ruheseelen gehört, die vor jeder unsanften Berührung der Außenwelt ängstlich in sich zusammenzucken. Er war eine tapfere unerschrockene Kampfnatur. Er hat darum weniger Freunde gewonnen, als sein von reiner Begeisterung getragenes Streben verdient hätte.

Der Literarische Klub Stuttgart, dem Carl Weitbrecht lange befruchtend angehört hat, betrachtet es als eine Ehrenpflicht zusammen mit dem Verlag zum Gedächtnis des Verfassers eine zweite Ausgabe dieses Buches zu veranstalten, das die deutsche Jugend und das deutsche Haus in die größten Schöpfungen ihres Lieblingsdichters so verständnisvoll einführt.

Der Vorsitzende
des Literarischen Klubs Stuttgart
Dr. Eugen Schneider.

Inhalt.

		Seite
Erstes Kapitel:	Der Mann und der Dichter	7
Zweites Kapitel:	Die Räuber	33
Drittes Kapitel:	Fiesco	74
Viertes Kapitel:	Kabale und Liebe	89
Fünftes Kapitel:	Don Carlos	114
Sechstes Kapitel:	Wallenstein	136
Siebentes Kapitel:	Maria Stuart	181
Achtes Kapitel:	Die Jungfrau von Orleans	212
Neuntes Kapitel:	Die Braut von Messina	233
Zehntes Kapitel:	Tell — Demetrius — Schluß	260



Erstes Kapitel.

Der Mann und der Dichter.

Wie steht eigentlich die deutsche Nation zu Schiller? Die Frage ist nicht müßig. Im Jahre 1859 schien sie durch den Jubel der Schillerfeier klar und endgültig beantwortet, seither erst hat sie sich geregt wie vorher kaum; sie liegt heute in der literarischen Luft, wenn sie auch nicht leicht ausdrücklich aufgeworfen wird. Wem sie sich aufdrängt, wer sie zwischen den Zeilen der zeitgenössischen Literatur liest, wer sie aus dem Streit der literarischen Bestrebungen und Geschmacksrichtungen heraushört und sie sich zu beantworten sucht, der stößt zunächst auf zwei Beobachtungen entgegengesetzter Art.

Auf der einen Seite scheint die Thatsache so fest zu stehen wie zur Zeit jener Schillerfeier, daß kein deutscher Dichter — Uhland etwa ausgenommen — so im guten Sinn populär ist wie Schiller, daß keiner so tief ins allgemeine Bewußtsein der Nation gedrungen ist, daß die Jugend und, was man das Volk zu nennen pflegt, sich für keinen so leicht erwärmt wie für ihn. Ein einziger Blick auf die Zusammensetzung des Theaterpublikums bei Aufführungen Schillerscher Dramen scheint das genügend zu erhärten. Auf der andern Seite glaubt man bei den Kreisen der im engeren Sinn literarischen und gelehrten Bildung eine Erkältung oder gar Abneigung gegen Schiller zu verspüren — und nicht nur zu verspüren: sie wird zuweilen unumwunden ausgesprochen. In den tonangebenden Kreisen der literarischen

Gelehrtenwelt und in den Kreisen, welche sich den Ton dorther holen, gilt oder galt wenigstens in den letzten Jahrzehnten Goethe als der alle, auch Schiller, überragende Klassiker, als der für die Bildung des Jahrhunderts recht eigentlich bestimmende Genius, mit dem man sich nicht eingehend und minutiös genug beschäftigen könne; und für die Tatsache jener größeren Popularität Schillers hat man die mitleidige Formel gefunden, das deutsche Volk sei in seiner Mehrheit noch nicht „goethereif." Die Verbeugungen, die dabei vor Schillers Genius gemacht werden, machen nur allzuoft den Eindruck frostiger Höflichkeit. Ja noch mehr: aus dem Lager der jüngsten Literaturbewegung hat es nicht selten herausgeklungen wie ein Ton unverhohlener Verachtung Schillers, wie wenn man ihm noch eine Gnade erwiese, indem man ihn in Anbetracht einiger jugendlicher Roheiten und Maßlosigkeiten überhaupt noch als Dichter gelten lasse; sogar seine dramatische Technik, von seinem Stil gar nicht zu reden, gilt fortgeschrittenen modernen Geistern als veraltet.

Auch hier tut sich wieder einmal die Kluft auf zwischen den Anschauungen und Theorien der literarischen Fach- und Gelehrtenkreise einerseits und dem einfachen Bewußtsein der Nation andererseits — der Nation nicht nur in den sogenannten ungebildeten, sondern auch in den gebildeten, nur eben nicht zünftigen Kreisen. Und während es nicht leicht einen unbefangenen Schillerverehrer gibt, der nicht bestrebt wäre, nach Möglichkeit auch in ein näheres Verhältnis zu Goethe zu kommen, hat eine einseitige Goetheverehrung unter anderem auch das zur Folge gehabt, daß literarisch verhältnismäßig wenig geschehen ist, ein tieferes und eindringenderes Verständnis Schillers auch weiteren Kreisen aufzuschließen. Dies namentlich, was ein wirkliches ästhetisches und dramaturgisches Verständnis seiner Dramen angeht.

Immerhin scheint sich neuerdings wieder eine Wendung zum Besseren zu vollziehen; große und umfassende biographische Werke sind wenigstens unternommen worden, und Anregungen,

wie sie vor kurzem König Wilhelm II. von Württemberg gegeben hat, können nicht unwirksam sein, wenn sie in richtigem Geiste verstanden und ausgeführt werden. Aber gerade der Umstand, daß man diese Anregung als zeitgemäß empfunden hat, beweist, daß hier ein entschiedener Mangel vorlag.

Die Sache steht so: was auch eine Zeit in eigenem Ringen und eigenem Leisten erzeugen mag, so wenig man berechtigt ist, das 19. Jahrhundert als eine bloße Epigonenzeit verächtlich zu behandeln; so wichtig man etwa auch gerade die merkwürdige Übergangszeit nehmen mag, in der wir leben, soweit wir mit unserer Lebens- und Kunstauffassung zuweilen abweichen mögen von der Auffassung unserer klassischen Zeit im 18ten und am Anfang dieses Jahrhunderts: Geister wie Goethe und Schiller kann die Nation einfach auch in Zukunft nicht entbehren, und nur oberflächliche Neuerungswut kann glauben, über sie hinweg zu sein; sie gehören noch auf Jahrhunderte zum absolut notwendigen geistigen Besitzstand der deutschen Nation. Und gerade Schiller kann für die nächste Weiterentwicklung unseres geistigen Lebens wieder von ganz besonderer Bedeutung werden: wo sich's um Gesundung unserer so mannigfach angekränkelten modernen Geisteskultur handelt, namentlich wo sich's in Kunst und Literatur darum handelt, daß der nervöse Femininismus und die primanerhafte Früh- und Überreife des Modernen wieder einer männlicheren Art Platz mache — da mag eine erneute Vertiefung in Schillers Geist, wie sie der König von Württemberg eben in nationalem Interesse gewünscht hat, gerade unserer Übergangszeit ersprießliche Dienste leisten.

In Schillers Geist! Nicht darein, „wie er räuspert und wie er spuckt!“ Denn davor bewahre uns der liebe Gott, daß wir's nun fürderhin mit Schiller treiben sollten, wie man's so leidig mit Goethe getrieben hat, daß wir eine Schillerphilologie und Schillertheologie und Schillermikro-

logie bekämen nach dem Muster der ins Aschgraue geratenen Goethewissenschaft!

Aber das soll der gesamten Nation und namentlich ihren literarischen Wortführern wieder mehr zum Bewußtsein kommen, daß Schiller nicht bloß ein Gegenstand unreifer Begeisterung für Schüler und Nähmädchen ist, ein Dramatiker für die dritte und vierte Galerie, ein pathetischer Jambendeklamator, der berühmte Vertreter eines recht schönen, aber doch überlebten Idealismus, kurz ein verschollener Klassiker — sondern daß er so gut wie Goethe oder nur irgend einer zu den großen Erziehern der Deutschen gehört, zu denen, die eine gesunde Bildung nicht entbehren kann, die auf jede Generation wirken müssen. Und wenn Schiller das ist, so ist er es vor allem als Dichter; denn der Dichter steht bei Schiller so gut wie bei Goethe, wenn auch in anderer Weise, im Mittelpunkt der ganzen Persönlichkeit. Und als Dichter hinwiederum ist Schiller vor allem Dramatiker, als Dramatiker aber ist er in erster Linie Tragiker. Auf die Offenbarungen, welche der Menschheit durch das Tragische werden, drängt Schillers geistige Natur immer wieder hin. Als Tragiker muß man ihn fassen, wenn man ihn in der Tiefe und im Großen fassen, in den Kern seiner Persönlichkeit eindringen will; umgekehrt erhält man durch solches Eindringen Belehrungen über das Wesen des Tragischen wie nur bei wenigen andern Dichtern, und zwar nicht so sehr in seiner Theorie des Tragischen als vielmehr in seiner Praxis, in seinen Tragödien.

Aber wirklich eindringen muß man allerdings in diese Tragödien, um Schillers ganzen Wert zu ermessen; mit bloßem Herumtasten wird man ihm niemals gerecht. So leicht faßlich auch Schiller auf den ersten Blick scheinen kann, so wenig unüberwindliche Schwierigkeiten er in der Tat dem geschärften Blicke bietet, so leicht es sogar ist, seine Schwächen und künstlerischen Mängel zu sehen, ganz offen-

bart er sich in seiner eigentümlichen Wucht und Größe doch nur dem Auge, das ethische und ästhetische Werte ungetrennt in Einem zu messen vermag. Es ist leicht, von Schillers Pathos zu reden und von allerlei Zuviel, das daran hängt; aber man muß ein Ohr dafür haben, woher dieses Pathos kommt und seine tiefste Resonanz bezieht, man muß das Sturmessausen der großen Leidenschaft in einer hohen Seele vernehmen können, die ethischen Leidenschaften seiner ganzen geistigen und sittlichen Natur verstehen, die als treibende Grundkräfte sein ganzes Schaffen bestimmen.

Denn es ist nicht wahr, was so gemeinhin behauptet wird: nur bei Goethe kommen die poetischen Werke als Teile einer großen Generalbeichte aus dem eigensten, persönlichen Leben und Erleben heraus, Schiller dagegen schaffe wesentlich anders. Er wähle sich mehr nur mit dem Kunstverstand brauchbare poetische Stoffe und behandle sie dann mit der angeborenen formellen Begabung, ohne daß persönlich Erlebtes mit Notwendigkeit nach künstlerischer Gestaltung dränge. Vielmehr ist jener innere Zusammenhang zwischen persönlichem Erleben und poetischem Schaffen überhaupt das absolut unerläßliche Kennzeichen des echten Dichters, das ihn vom bloß kunstverständigen Macher unterscheidet; es ist das gar nichts spezifisch Goethisches, sondern es tritt nur bei Goethe in ganz besonderer Deutlichkeit, in gewissem Sinne typisch zutage, während es bei Anderen, wie eben bei Schiller, nicht ebenso leicht zu sehen und nachzuweisen ist. Wenn Goethe einmal von Schillers Schaffen sagt: „er sah seinen Gegenstand gleichsam nur von außen an, eine stille Entwicklung aus dem Innern war nicht seine Sache“ — so ist dies Wort mit Behutsamkeit aufzunehmen und im Zusammenhang zu würdigen. Es bezieht sich nur darauf, wie Schiller den innerlich bereits erfaßten Stoff künstlerisch anfaßte, um ihn auch zu äußerer Gestaltung zu bringen: in dieser Beziehung war seine Art allerdings nicht das langsame Werden- und Wachsenlassen, die fast passiv zu nennende Art,

die in Goethes Natur lag; hier kam vielmehr das Herrische, oft fast Gewaltthätige zur Geltung, das Schillers Natur an sich hatte. Er überließ nicht so wie Goethe den innerlich ergriffenen Stoff seiner eigenen Trieb- und Keimkraft, sondern der Stoff sollte gehorchen und sich meistern lassen; mit einer gewissen Ungeduld war der Dichter darüber her, in der Jugend gar, wie Andreas Streicher berichtet, oft mit Stampfen und Schnauben. „Er griff", sagt Goethe in jenem Zusammenhang, nachdem er von dem Stolzen und Großartigen in Schillers Art gesprochen hat, „in einen Gegenstand kühn hinein und betrachtete und wendete ihn hin und her und sah ihn so an und so und handhabte ihn so und so". Aber dieser große Gegenstand selbst war auch bei ihm nicht bloß „von außen" ergriffen, nicht mit bloß willkürlich verständiger Auswahl unter verschiedenen äußeren Möglichkeiten, sondern der große Gegenstand hatte zuerst ihn ergriffen, das heißt: er war einem erlebten Gehalt seines eigenen Innern entgegengekommen, hatte sich einer Lebensstimmung, einer im Persönlichen treibenden und drängenden großen Leidenschaft als willkommenes Symbol dargeboten; und wenn er ihn nun „betrachtete" und „hin- und herwendete" und „handhabte" „so und so", dann durchdrang und durchwirkte er ihn eben auch mit seinem eigenen Leben und Erleben — so gut wie Goethe, nur weniger still und ruhig, nur aktiver und herrischer. Goethe ließ alles mehr von selbst aufgehen und sich entfalten, Schiller entfaltete seinerseits die Sache und drückte ihr — in diesem Sinne „von außen" — sein Persönliches ins Werden und Wachsen hinein. Aber drin war auch er mit der ganzen Wucht dieses Persönlichen und er spricht aus seinen Werken so gut wie Goethe aus den seinen, er legt ein Selbstbekenntnis ab so gut wie Goethe. Aber er ist ein anderer als Goethe, erlebt anderes und anders als Goethe und hat deswegen auch anderes und anders zu sagen. Was aber ist das — im Wesentlichen und in der Tiefe gefaßt?

Man spricht zuweilen von der bloß ästhetischen Welt- und Lebensauffassung unserer Klassiker, von ihrem einseitigen Kultus des Schönen und dergleichen — macht ihnen das etwa zum Vorwurf, sagt, sie haben sich damit den realen Lebensinteressen der Nation doch ferner gestellt als gut sei — und so weiter! Das sind Reden, die etwa auf die Romantik zutreffen mögen, aber nicht einmal auf Goethe und noch weniger auf Schiller. Daß freilich bei einem Dichter aller wichtige Lebensinhalt am Ende wieder eine ästhetische Wendung bekommt, und daß das Ästhetische, wenn es auch mit dem Schönen nicht ohne weiteres zusammenfällt, doch immer eine Tendenz aufs Schöne behält — das ist nur natürlich, und bei wem's nicht so ist, der ist eben im Kern seines Wesens kein Dichter. Aber wenn man näher zusieht, so ist schon bei Goethe das Grundpathos seines Lebens und Wirkens durchaus nicht in erster Linie das Ästhetische oder gar speziell das Schöne, sondern dieses Grundpathos ist der Drang nach Wahrheit; was er dann freilich an Wahrheit erlebt, erschaut, erkannt hat, das faßt er weiterhin mit der Hand des Dichters, um es zu bilden und zu gestalten und so der Welt mitzuteilen — ein Gegenstand werde poetisch, sagt er einmal, lediglich dadurch, daß ein Poet darüberkomme. Und so muß sich ihm natürlich die Wahrheit am letzten Ende auch ästhetisch gestalten.

Und Schillers Grundpathos? Auch das ist nicht ohne weiteres und zuerst ästhetischer Art — ist aber auch nicht in der Weise die Wahrheit wie bei Goethe. Vielmehr ist er mit der innersten Leidenschaft seines ethischen Menschen vor allem da,

> „Wo wir den Kampf gewaltiger Naturen
> Um ein bedeutend Ziel vor Augen sehn,
> Und um der Menschheit große Gegenstände,
> Um Herrschaft und um Freiheit wird gerungen" —

wie er selbst im Prolog zum „Wallenstein" sich ausdrückt. Der Menschheit große Gegenstände, gewaltige Naturen in

gewaltigem Kampfe, Herrschaft und Freiheit — das ist's, was Schiller am tiefsten erregt und was er darum am liebsten darstellt. Und das ist es, nicht weil er mit willkürlicher Verstandesreflexion sich solche Stoffe ausgeklügelt hätte, sondern weil das seiner eigenen angeborenen Natur entsprach, weil er in solche Gegenstände am meisten von dem hineinlegen, hineinfühlen und hineinschauen konnte, was in ihm selbst persönlich trieb und drängte. Goethe hat schon in Schillers Äußerem ein Symbol dieser seiner geistigen Art zu erkennen geglaubt: der Bau seiner Glieder, sein Gang auf der Straße, jeder seiner Bewegungen — „alles an ihm“, sagt Goethe, „war stolz und großartig, aber seine Augen waren sanft. Und wie sein Körper war sein Talent.“ Auch geistig war Schiller eine stolze, gewaltige Natur, allem Kleinlichen abhold, gewaltig bis zur Gewaltsamkeit, ob er nun als junger Regimentsmedikus die verschlossene Thüre seiner Parterrewohnung mit einem Fußtritt sprengte oder ob er mit der Kunst des geborenen Dramatikers gewaltige und spröde Stoffe gewaltig oder gar gewalttätig meisterte. Aber „sanft“ wie seine Augen schaut doch aus alldem ein gutes, tiefes, ehrliches Gemüt.

Freiheit und Herrschaft — mit diesen beiden Worten ist aufs bündigste das bezeichnet, auf was die eigentlich treibende Grundkraft in Schillers ethischem Menschen ging, und was er deshalb als Dichter ästhetisch gestaltete. Auf die „Idee der Freiheit“, als auf das Beherrschende sowohl in Schillers Persönlichkeit wie auch in seiner Poesie, hat schon Goethe hingewiesen; und seither ist das bis zum Überfluß oft wiederholt worden. Aber das ist nur die eine Seite der Sache; das Wort „Herrschaft“ weist auf die andere. Ein unbändiger persönlicher Freiheitsdrang hat auch Goethes Jugend beherrscht — wie schließlich jede gesunde Jugend; später ging Goethes ethisches Streben mehr auf maßvolle Selbstbescheidung und kraftvolle Selbstbeschränkung. In Schiller aber war schon dieser Freiheitsdrang

nicht bloß Sache der Jugend, sondern Sache einer ganz individuellen tiefgehenden Naturanlage. Diese wurde freilich gerade in der Jugend gesteigert und aufs höchste gespannt durch Druck und Gewalt einer die Freiheit stark beschränkenden Erziehung, sie wurde aber weit über die Jugend hinaus, im Grunde sein ganzes Leben lang genährt und unterhalten durch den unausgesetzten Kampf mit dem Druck widriger Lebensschicksale, mit der ganz gemeinen Not und Sorge, mit Krankheit des Körpers, mit all den tausend Beschränkungen und Hemmungen des äußeren Lebens, die, wenn sie lang andauern, schwache Naturen zu Brei quetschen, starke Naturen zu Stahl hämmern. Doch auch unter solchen Verhältnissen, die dem Menschen den fortwährenden Kampf um seine geistige Freiheit als Zwang auferlegen, bleibt eine angeborene Freiheitsnatur immer die Voraussetzung dafür, daß er diesen Kampf überhaupt führt und durchführt, nicht frühzeitig erliegt und zum Knecht der Verhältnisse wird. In Schiller aber lag zugleich und in engster Verbindung damit auch eine angeborene Herrennatur. Wo er auftrat, herrschte er von Jugend an in seinem Kreise, so sanft und mild und human er gegen andere sein konnte, so daß sie sich oft geradezu schwärmerisch, wie Streicher, an ihn anschlossen und anschmiegten — sein ganzes Wesen hatte doch immer etwas an sich Imponierendes, andere Zwingendes; auch die gesellschaftliche und körperliche Ungelenkheit, die ihm in der Jugend anhaftete — später nicht mehr — hinderte nicht, daß er ohne viel Worte, ohne es eigentlich zu wollen und anzustreben, seine Umgebung beherrschte. Gelegentlich freilich konnte er seiner Herrennatur auch in den derbsten Kraftausdrücken Luft machen; seine Sprechweise hatte zuweilen etwas vom Kommandostil, wie denn überhaupt viel Soldatisches in seinem Wesen lag. Sogar seinem herrischen Herzog Karl hat er in gewissem Sinne imponiert; in seinem Konflikt mit dem Herzog ist eine Herrennatur hart mit einer andern zusammengestoßen, und

den moralischen Sieg hat die errungen, deren Pathos nicht nur Herrschaft war, sondern auch Freiheit. Und später, als Schiller mit Goethe zusammentraf, der doch gewiß auch des Imponierenden genug in seinem Wesen hatte, da war es anfangs wieder ein Zusammentreffen zweier mächtig um sich greifenden Naturen, das zunächst eher ein feindliches als ein freundliches Gesicht zeigte — bis endlich Goethe die gewaltige Natur des Jüngeren erkannte und anerkannte und so die Freundschaft ermöglichte. Aus jedem Wort, das Goethe später über Schiller sprach, geht hervor, daß auch er das Zwingende und Überlegene verspürte, das Schiller angeboren war; und wenn er nur etwa davon spricht, wie Schiller immer „im absoluten Besitz seiner erhabenen Natur" gewesen sei, während „wir andern uns immer bedingt fühlen", wenn er in diesem Zusammenhang ausruft: „das war ein rechter Mensch und so sollte man auch sein!" — so könnten diejenigen füglich schweigen, welche tun, als ob Schiller alle Ursache gehabt hätte, aus den kümmerlichen Niederungen seines Daseins zu der Olympierhöhe Goethes aufzuschauen.

Und ebenso, wie die Menschen, wußte Schiller auch die Dinge und Verhältnisse zu beherrschen und zu meistern — und damit freilich zugleich sich selbst. Was die Betrachtung von Schillers Leben so anziehend, so in gutem Sinne erbaulich macht, was daran ohne schulmeisterigen Beigeschmack so erzieherisch und vorbildlich wirkt, diesem Leben dieselbe ethische Hoheit verleiht, die uns aus seinen Werken berührt: das ist eben der Anblick, wie eine großangelegte machtvolle Natur fortwährend mit den Hemmungen des ganz Kleinen, Gemeinen und Niedrigen, mit allen Ärmlichkeiten und Erbärmlichkeiten, mit allem Druck und Zwang des Alltagslebens zu ringen hat und doch nie etwas von dem Kleinen und Gemeinen annimmt, immer wieder Herr bleibt, in mannhafter Selbstzucht sich hoch über dem Leben hält und nicht einmal von jener Bitterkeit sich etwas anfliegen läßt, der kraftvolle geniale Naturen unter widrigem Lebensgang so

leicht verfallen. Schon Andreas Streicher in seinem einzigen Büchlein über „Schillers Flucht aus Stuttgart und Aufenthalt in Mannheim“ hat darauf hingewiesen, wie Schiller den Vorsatz des Karl Moor: „die Qual erlahme an meinem Stolz“ redlich befolgt habe „bei Umständen, in welchen jeden andern die Kraft verlassen hätte“. Die Herrennatur, die in Schiller lag, war eben zugleich das mannhafte Herrsein über sich selbst, und die Erhabenheit, die Höhe und Würde, die aus Schillers Poesie spricht, ist nicht etwas künstlich Gemachtes und Gesteigertes, sondern einerseits der Ausdruck einer von Haus aus auf die Höhe gestellten Natur, andererseits das Ergebnis eines ernsten ethischen Ringens um das Herrbleiben auch im widrigsten Geschick. Es ist deswegen auch immer ein abstoßender Anblick, wenn Geister, die Schillers ethische Größe nicht zu fassen vermögen, mit bedientenhafter Beflissenheit das Kleine und Ärmliche hervorzerren, das vom Kampf mit der gemeinen Not an Schillers Lebensgang hängt, ihm an den Schuhen klebt, ohne ihm zu Haupt und Herzen dringen zu dürfen; und ebenso abstoßend ist es, wenn weichlich aristokratische, im schlimmen Sinn nur ästhetische Geister, die vom ethischen Ringen des Menschen mit der Lebensnot nichts wissen und das menschlich Große nur da erblicken, wo es als mühelose Blüte eines wohlsituierten Lebens erscheint — wenn diese einem Schiller nur auf die Schuhe sehen, die nicht immer salonfähig sind, ihm das Ärmliche, das sich an sein äußeres Leben haftet, gewissermaßen zum Vorwurfe machen und ihn insbesondere im Vergleich mit Goethe als die gemeinere, untergeordnete, unfeine Natur, als einen Plebejer hinzustellen bemüht sind. Auf sie alle mag ein Wort Goethes Anwendung leiden: „wenn Schiller sich die Nägel beschnitt, war er größer als diese Herrn“ — und sie mögen sich das andere oft citierte Wort Goethes über Schiller ein für allemal gesagt sein lassen:

„Und hinter ihm in wesenlosem Scheine
Lag, was uns Alle bändigt, das Gemeine.“

Was nun aber so in Schillers angeborner Natur schon lag, der Freiheitsdrang und das Herrenmäßige, das blieb ihm nicht bloße Sache persönlichen Bedürfnisses, Angelegenheit seines eigenen Lebens, sondern es erweiterte sich ihm mehr und mehr zu einer Angelegenheit der Menschheit. Herrschaft und Freiheit waren ihm auch „der Menschheit große Gegenstände", um welche gerungen wird im „Kampf gewaltiger Naturen" und um die sich das Ringen verlohnt. Es ist schwerlich irgendwo der tatsächliche Inhalt und die innerste Triebkraft der Menschheitsgeschichte und all ihres Ringens schlagender auf eine kurze Formel gebracht worden als in diesem Ausdruck Schillers. Das wird nun freilich von Vielen nicht zugegeben werden. Bildung vielmehr, Kultur, Civilisation, möglichst verfeinerte Humanität, das soll das „bedeutende Ziel" sein, um das im Grund das Ringen der Menschheit gehe. Auch Goethe neigte seiner ganzen Natur nach mehr zu dieser Auffassung. Und in gewissem Sinne ist's ja richtig, daß dergleichen auch am Ende bei der Menschheitsentwickelung herauskommen soll und in relativem und bedingtem Maße tatsächlich herauskommt. Aber ob das Kulturbedürfnis die eigentlich treibende Macht in der Geschichte, beim Einzelnen wie bei Völkern und sonstigen Menschheitsgruppierungen ist, das ist doch mehr als zweifelhaft. Und vollends so, wie sich das Ding zeitweilig in besonders kulturbegeisterten Köpfen und Zeiten malt, oder wie es gar der Bildungsphilister aller Kulturperioden ansieht, so ist's denn doch in Wirklichkeit nicht. Bildung, Kultur, Humanität — das ist wohl die feinste Blüte am Lebensbaume der Menschheit, eine Blüte, die zeitweilig sich entwickelt, aber auch oft verzweifelt rasch wieder welkt und abstirbt, eine Blüte, die in mannigfach wechselnden Formen auftritt, aber oft kümmerlich genug ihr Dasein fristet, oft taub und unfruchtbar ist und den Wurm innerer Unwahrheit in sich trägt. Aber daß es das eigentlich höchste und letzte reale Lebensinteresse der Menschheit

wäre, sich zu bilden und zu kultivieren, das ist doch schließlich einfach nicht wahr. Im letzten Grunde behält vielmehr Schiller Recht: „um Herrschaft und um Freiheit wird gerungen" — so plump und so roh oder so fein und so geistig man die Begriffe nehmen mag. Ob in der primitivsten Kulturform der Mensch um sein nacktes Dasein ringe, oder ob in höchstentwickelten Kulturzuständen die widerstreitenden Interessen der Einzelnen, ganzer Stände oder Völker sich auseinandersetzen; ob diese Interessen politische seien oder soziale oder ethische oder religiöse oder andere von der gesteigertsten Geistigkeit, sogar das scheinbar von allem direkten Interesse losgelöste Gebiet der Kunst und Wissenschaft nicht ausgenommen: Freiheit und Herrschaft, Selbstbehauptung und der Drang, auf andere bestimmend zu wirken, — und sei's mit den feinsten und geistigsten Mitteln — das ist doch am Ende der ethische Kern und die letzte Triebkraft in allem Ringen und Kämpfen der Menschheit. Daß es so ist, dafür hat im Grund auch Goethe Zeugnis abgelegt in seinem „Faust". Sogar das Ringen des Einzelnen um Bildung seiner selbst, um Ausgestaltung eines wahren Menschengebildes in der eigenen Persönlichkeit — sogar das, was eben Goethe so hoch hielt, wenn auch praktisch und ethisch nicht höher als Schiller — sogar das hängt in diesen beiden Angeln, Herrschaft und Freiheit.

Bei Schiller aber entsprach es der ganzen individuellen Komposition seiner Naturanlage, daß er diese beiden Angelpunkte so scharf sah; und das Großartige und Gewaltige in seiner Natur, das Goethe so oft hervorhebt, der Zug ins Weite, der Drang nach großen Linien und Hauptumrissen — dies und der bei allem Freiheits- und Herrendrang doch sehr geringe Egoismus seines Wesens ist der Grund, warum Schiller das Ringen um Herrschaft und Freiheit weniger dort sucht und darstellt, wo es Goethe mit Vorliebe aufzeigt, in den Bildungskämpfen des Einzelnen und ihren individuellen Ergebnissen — weniger dort als in

den großen Bewegungslinien der Geschichte, handle sichs um politische oder soziale oder Weltanschauungskämpfe oder was für Kämpfe immer, wenn nur „gewaltige Naturen“ um der „Menschheit große Gegenstände“ ringen. Hier liegt auch der tiefste psychologische Grund für die ausgesprochen historische Richtung des Schillerschen Geistes, hier und nicht etwa in der bewußten Reflexion, die andere oft in so verfehlter Weise nach historischen Stoffen greifen läßt: nur die Geschichte biete große Stoffe für poetische Behandlung. Das ist gar nicht einmal wahr, und Schiller selbst hält sich, was seine Stoffe anlangt, gar nicht einmal auf dem historischen Gebiet im engsten Sinn: die Konflikte der Gegenwart sind ihm ebenso wichtig wie historische Konflikte — das zeigen nicht nur seine sozialen Jugenddramen, sondern auch durch seine späteren historischen Dramen geht immer eine feine Witterung dessen, was gerade in der eigenen Zeit als große Kampfbewegung des gegenwärtigen Menschheitringens da ist oder sich vorbereitet. Der Schiller, den eine oberflächliche Betrachtung so gern als einen in abgelegenen Fernen schweifenden Idealisten verschreit, war in Wahrheit ein ganz moderner realistischer Geist — nur daß er eben nicht meinte, um realistisch und modern zu sein, müsse man ausschließlich in allem ärmlichen Kehricht der unmittelbaren Gegenwart stöbern. Freiheit und Herrschaft als der Menschheit große Gegenstände und der Kampf gewaltiger Naturen um ein bedeutend Ziel im Ringen der Menschheit, das sind doch wahrhaftig sehr reale Lebensinteressen! Schillers vielbesprochener Idealismus besteht in dieser Beziehung lediglich darin, daß er diese realen Lebensinteressen nicht unter dem engen Gesichtswinkel des Alltags, der vorübergehenden Tendenzen einer kleinen Zeitspanne sah, sondern sub specie aeternitatis; daß er nicht am Zufälligen und Unwesentlichen hängen blieb, sondern überall auf das Wesentliche und Bleibende losging, auf das, worin allein die sogenannten Ideen liegen. Und so wie er das alles sah und persönlich

erlebte, so stellte er's auch als Dichter dar; und darum hat seine Poesie ein noch immer gegenwärtiges reales, nicht bloß literarisches Interesse.

Schillers poetischer Genius ist nun aber vor allem dramatisches Genie, und so lassen auch seine Dramen am deutlichsten erkennen, wie seine eigene Seele um Herrschaft und Freiheit rang und wie er der Menschheit große Gegenstände in diesem Ringen anschaute. Jede nähere Betrachtung dieser Dramen und ihrer Charaktere, ihres ganzen ethisch-ästhetischen Gehaltes wird immer wieder auf diesen Konflikt stoßen und eben damit erkennen lassen, wie sehr auch bei Schiller sein poetisches Schaffen, die Wahl der Stoffe sowohl als ihre Behandlung — nicht Sache einer unwillkürlichen kunstverständigen Reflexion, sondern Sache der inneren poetischen Notwendigkeit, Sache der individuellen Persönlichkeit war. Aber auch, daß er einen derartigen persönlichen Lebensgehalt vorzugsweise dramatisch aussprach, hängt wieder aufs engste mit der Individualität Schillers zusammen.

Die dramatische Anlage als solche ist angeboren so gut wie jede allgemeine oder spezielle künstlerische Anlage. Erlernen läßt sich nur das äußerlich Technische am Dramatischen und auch das, wenn es nicht ganz äußerlich bleiben soll, nur auf Grund eines gewissen Grades von natürlicher Anlage. Alles Angeborene aber ist schwer in seine letzten Wurzeln zu verfolgen, und es wird sich niemals haarklein auseinanderlegen lassen, warum Schiller gerade ein geborener Dramatiker sein mußte. Aber an einigen wichtigen Punkten lassen sich doch die inneren Zusammenhänge zwischen dem Wesen des Dramatischen und Schillers individuellem Wesen erkennen.

Der psychologisch-ästhetische Kern alles Dramatischen ist der menschliche Wille, als persönlicher Einzelwille in seinen Beziehungen zum Weltwillen, zu dem, was wir Geschick und allgemeine Weltordnung nennen. Wille hier im weitesten psychologischen Sinne genommen, so daß nicht nur einzelne bewußte Willensakte darunter zu verstehen sind,

vielmehr der ganze Umkreis des Aktiven im Menschen, alles, was Begehren heißt, Leidenschaft, Trieb, Affekt; alles, was sowohl aus dem angeborenen Naturell als aus dem erworbenen sittlichen Charakter heraus nach Wirksamkeit drängt, womit der Mensch sich selbst der Welt gegenüber zu behaupten sucht. In diesem persönlichen Wollen liegt für den Menschen sein eigentliches ethisches Lebenscentrum und alle Möglichkeit des Wirkens auf die Welt; es muß aber den Menschen notwendig auch in Konflikte mit anderen Willen, mit den außerhalb befindlichen Gesetzen und Ordnungen des Daseins bringen — dies um so mehr, je energischer man sein persönliches Wollen zu behaupten und geltend zu machen sucht. In der anschaulichen Vorführung des Prozesses nun, wie in einem bestimmten Fall und nach einer bestimmten Richtung hin das persönliche Wollen in der Seele wird, sich steigert bis zu einer bestimmten Aeußerung, einer That in diesem Sinn — wie es aber damit notwendig in irgend einen Konflikt gerät mit der Welt und ihren Ordnungen oder den Willensäußerungen Anderer — wie deswegen von einem gewissen Punkt an der Wille zum Geschick wird, die Willensäußerungen als objektiv nun vorhandene Momente im Weltverlauf auf den Wollenden zurückwirken und sein Schicksal endgültig bestimmen: in der anschaulichen, als Spiel gestalteten Vorführung dieses Prozesses an einem charakteristischen Einzelfall, der eine gewisse Allgemeingültigkeit hat, darin liegt der wesentliche Kern alles Dramatischen. Auch das Wesentliche und unter den mannigfachsten Variationen sich gleich Bleibende der dramatischen Technik ergibt sich mit innerer Notwendigkeit aus diesem Wesen des Dramatischen, dafern man nur das Eine nicht außer Acht läßt, daß das Drama seiner Natur und Entstehung nach Spiel ist und nicht Erzählung.

Da leuchtet nun ein, daß gerade in diesem Werdeprozeß des Willens und seiner Umwandlung in Geschick recht eigentlich um Herrschaft und um Freiheit gerungen

wird — in irgend einem Sinn, seien Freiheit und Herrschaft äußere Lebensgüter oder ethische Potenzen des inneren Lebens. Und eine Natur wie die Schillers, deren ethisches Lebenspathos gerade Freiheit und Herrschaft ist, muß ganz von selbst den Forderungen des Dramatischen entgegenkommen. Dies greift aber noch tiefer: zum Dramatiker gehört überhaupt eine Willensnatur, d. h. nicht nur im allgemeinen ein Naturell von kräftiger Willensveranlagung, sondern ein Naturell, in dem die psychologischen Prozesse des eigenen Lebens und Erlebens recht wesentlich durch die Willenssphäre vermittelt und dirigiert sind, ein Naturell, dessen innere Erlebnisse nicht vorzugsweise in Empfindung und Betrachtung aufgehen, in der Sphäre der Gefühle und der Anschauung sich bewegen: vielmehr sich mit Vorliebe ins Willenscentrum hineinsetzen, mit dem Willen verarbeitet und geschlichtet werden. Es sind ausgesprochen männliche Naturen, Naturen, die möglicherweise auch im praktischen Leben zu sehr energischem Wirken veranlagt sind; sind sie aber mit kräftiger poetischer Ausrüstung versehen, d. h. mit der Anlage, die inneren Lebensvorgänge, also auch jene Willensvorgänge zugleich stimmungsmäßig zu empfinden, phantasiemäßig anzuschauen und zu gestalten und das im charakteristischen Worte auszusprechen: so wird jene energische Willensveranlagung weniger darauf sich werfen, im praktischen Leben zu wirken, als darauf, den Willen und die Willenskonflikte poetisch anschauen und darzustellen — d. h. ein solcher Dichter wird früher oder später zum Dramatiker werden.

Solch eine ausgesprochen männliche Willensnatur war aber Schiller — in einem gewissen Unterschied von Goethe. Nicht als ob es bei Goethe an Männlichkeit und Willensenergie gefehlt hätte; aber er hatte in seinem Naturell mehr als Schiller von jenem Weiblichen, von dem überhaupt bei Dichtern häufig mehr als bei anderen Männern anzutreffen ist — nicht Weibisches, sondern Weibliches in dem guten Sinn eines besonders stark ausgebildeten Empfindungslebens

und großer Unmittelbarkeit der Intuition, eines feinen Wirklichkeitssinnes und guter Beobachtungsgabe fürs Einzelne — Anlagen, die an und für sich mehr der lyrischen Produktivität und der epischen Befähigung zu gute kommen als den speciell Dramatischen, obwohl auch der Dramatiker als Poet sie nicht missen kann. Aber in letzter Instanz nimmt das Dramatische immer wieder und in ganz besonderem Maße den Willen in Anspruch, auch das, was man im ethischen Sinne Charakter nennt. Deswegen wird auch, so kräftige Leistungen dem Weibe zuweilen im Lyrischen und Epischen gelingen, das Dramatische, weil es im Willenskonflikte lebt, immer die Domäne des Mannes sein. Auch bei Goethe überwiegt die lyrische und epische Befähigung die dramatische, während umgekehrt bei Schiller die dramatische Anlage stärker ist als die andern. — Bis auf einen gewissen Grad hängt das freilich auch mit der größeren Neigung Schillers zur Reflexion, zum philosophisch-dialektischen Denken zusammen: denn der dramatische Prozeß ist eben auch ein dialektischer Prozeß, der sich in einem fortwährenden Hinundher von Schlag und Gegenschlag, Satz und Gegensatz vollzieht; und auch im Einzelnen und Technischen erfordert die dramatische Arbeit oft ein höheres Maß von sozusagen strenger Logik als andere Formen der Dichtkunst, als namentlich die Lyrik.

Als Dramatiker aber ist Schiller fast ausschließlich Tragiker: mit Ausnahme des „Tell", der eine ganz besondere Stellung in der dramatischen Literatur einnimmt, sind alle seine großen Dramen Tragödien. Selbständige Komödien hat er nicht geschaffen, dagegen weisen eine Reihe seiner Tragödien einen Zug auf, der gerade den großen Tragiker kennzeichnet, nämlich die Fähigkeit, auch dem Tragischen noch eine humoristische Seite abzugewinnen. Auch diese Richtung aufs Tragische hängt aufs engste mit Schillers ganzer Natur zusammen, während dagegen in Goethes Natur eine gewisse Scheu vor dem Tragischen —

wenn nicht von Haus aus lag, doch allmählich sich entwickelte.

Das Tragische fällt nicht ohne weiteres mit dem Dramatischen zusammen, beschränkt sich nicht auf die Tragödie, obwohl beides häufig nicht streng genug auseinandergehalten wird, auch von Schiller selbst in seiner Abhandlung über das Tragische nicht. Ebensowenig fällt natürlich das Komische mit der Komödie zusammen. Aber aller dramatische Konflikt drängt schließlich doch immer wieder entweder nach dem Tragischen oder nach dem Komischen, und beides findet in der Verbindung mit dem Dramatischen seine stärkste Ausprägung und Wirkung. Das Tragische und das Komische aber haben etwas gemein: den Widerspruch und das Leiden.

Der tragische Widerspruch beruht wesentlich darin, daß etwas Großes, Machtvolles, Herrliches, Schönes, zum Leben und Wirken Angelegtes *leiden* muß — muß, so sehr es sich dagegen wehren mag; daß nicht das Schwache, Lebensunfähige, sondern gerade das Starke, Lebens- und Willenskräftige, Wehrhafte leidvoller Lebenszerstörung verfällt, deren letzte Konsequenz und bündigste Formel der Tod ist. Es leuchtet ein, daß dieser Widerspruch am stärksten und anschaulichsten sich auf dramatischem Boden entfalten kann, da wo der Wille und seine Konflikte alles sind, wo das Leidenmüssen mit Notwendigkeit sich herleitet aus dem Innersten des Naturells und Charakters, und wo im Unterliegen auch des stärksten Lebenswillens zugleich die Notwendigkeit einer überlegenen Daseinsordnung sich offenbart. Der komische Widerspruch dagegen ruht in einer Verkehrtheit, einer sinnlichen, logischen oder ethischen Verkehrtheit, einer Verkehrtheit der Dinge und Verhältnisse oder der Personen, jedenfalls einer inneren Verkehrtheit: es sind Momente zusammengekoppelt, die sich nicht entsprechen, nicht decken, nicht in der richtigen Proportion stehen; am Großen und Erhabenen hängt Kleines und Niedriges, oder das Kleine und Niedrige gebärdert sich groß und erhaben; das

Wichtige und Bedeutende ist verhängt mit Unwichtigem und Nichtigem, die Stärke mit bedenklicher Schwäche, der Sinn mit einem Beisatz von Unsinn, das Bleibende mit Vergänglichem, das Wesentliche mit dem Zufälligen — und was dergleichen ist. Daraus entstehen keine lebensgefährlichen Konflikte, nicht großes Lebenwollen prallt mit schwerem Leidenmüssen zusammen, sondern das Kleine und Ärmliche stellt dem Bedeutenden heimlich ein Bein und überliefert es der Heiterkeit des Beschauers. Aber der Gegenstand dieser Heiterkeit ist eben durch seine inneren Widersprüche gleichfalls in einem Leiden befangen, oft ohne es zu wissen, in unfreiwilliger Komik, und auch die heitere Teilnahme am Komischen ist wie die Teilnahme am Tragischen ein Mitleiden, Mitfühlen und Sichhineinfühlen. Nur daß das Ende, die Katastrophe des Tragischen erschüttert und zugleich befreit in der Erkenntnis einer Notwendigkeit, vor der wir uns beugen — während die Katastrophe des Komischen durch Heiterkeit befreit, indem sie das Nichtige in sich selbst auflöst, den Widerspruch aufhebt, indem sie Schein und Sein sondert. Aber auch dieses Komische spricht sich besonders kräftig aus, wo es sich um ethische Verkehrtheiten handelt, um Verkehrtheiten des Willens in seinen Konflikten mit der Daseinsordnung, wo aus dem eigensten Naturell und Charakter der menschlichen Persönlichkeit der komische Widerspruch und das komische Leiden kommt, mit Notwendigkeit kommt — also wiederum im Dramatischen.

Tragödie und Komödie sind die stärksten Entfaltungen und Gestaltungen des Tragischen und des Komischen — wie umgekehrt das Dramatische als solches nach einer dieser beiden Richtungen hin mit innerer Notwendigkeit drängt. Wenn dagegen im Drama die komisch angelegten Konflikte in den reinen Ernst auslaufen oder ihre Aufhebung in ernsthafter Rührung finden; oder wenn der tragisch angelegte Konflikt sich nicht gewaltsam, sondern friedlich löst, wenn das Leiden äußerlich aufgehoben wird von irgendwelchen

Lebenskräften, so daß die Konsequenz der Lebenszerstörung nicht eintritt, vielmehr irgend eine Ausgleichung, etwa auch wieder eine rührende Versöhnung der Gegensätze: dann entsteht jenes dramatische Mittelding, das man — im Unterschied von Tragödie und Komödie — Schauspiel, Versöhnungsdrama, Drama schlechtweg nennt. Dieses Mittelding kann, wenn es von einem wirklichen Poeten herrührt, möglicherweise eine bedeutende allgemein poetische Wirkung tun; aber die spezifisch dramatische Wirkung ist in der Regel abgeschwächt, weil die tragischen oder komischen Konflikte nicht zum völligen Austrag gebracht, nicht zur letzten Konsequenz getrieben sind. Das Drama hat die Tendenz, reinen Tisch zu machen, eben weil es Konflikte auszutragen hat und weil es Spiel ist; es duldet keine Reste, aus denen in der Zukunft neue Konflikte erwachsen können, ein neues Spiel sich ergeben müßte.

Nach welcher Seite sich nun die dramatische Begabung eines Dichters vorzugsweise wendet, nach der komischen oder der tragischen oder nach Abschwächung und Ausgleichung der Konflikte, das hängt aufs engste mit dem ganzen individuellen Naturell des Poeten zusammen, steht durchaus nicht ohne weiteres in seiner Willkür. Goethe stand, namentlich in seiner Jugend, weder dem Tragischen noch dem Komischen fern. Aber es lag etwas in seiner Natur, was den letzten Konsequenzen des Tragischen doch mehr und mehr aus dem Wege zu gehen bestrebt war und das Komische gern mehr unter dem Gesichtspunkt der Satire sah, die immer ein gut Stück nicht komisches Pathos enthält. Es war eine Neigung in ihm, herbere Gegensätze und Widersprüche, die Konflikte des Lebens, wenn irgend möglich, rasch auszugleichen und sich vom Hals zu schaffen, oder wenn sie sich nicht ausgleichen ließen, wenigstens beiseite zu schieben. Und so ging er, namentlich in späteren Jahren, der vollen tragischen Konsequenz auch als Dichter lieber aus dem Wege, arbeitete lieber auf Versöhnung und Aus-

gleichung, auf Vereinigung der streitenden Interessen hin. Auch das Gewaltsame, das immer am Tragischen hängt, war Goethes Natur auf die Dauer nicht gemäß, er wich ihm gern aus, er haßte und schalt es sogar zuweilen als etwas, was die ruhige Entwickelung und Bildung der Dinge und Menschen störe. Und auch in die komischen Widersprüche, in die Verkehrtheiten des Daseins mochte er sich nicht gern mit dem ruhigen Behagen des eigentlichen Humoristen versenken. Das Verkehrte war ihm im Grunde allzusehr zuwider, als daß er sich gern lange dabei aufgehalten hätte; am liebsten vernichtete er es mit raschem energischem Stoße, d. h. er neigte auf dem Gebiete des Komischen vorzugsweise zur Satire und satirischen Posse — und selbst sein Mephistopheles, der eine sehr starke Dosis vom humoristischen Behagen am Verkehrten und Absurden hat, gibt seinem Humor doch immer wieder und je länger desto lieber eine gesalzene satirische Wendung.

Anders ist Schiller. Er geht den Widersprüchen nicht nur nicht aus dem Wege, sondern er sucht sie geflissentlich auf. Seine speziell dramatische Veranlagung, seine starkmännliche Willensnatur, sein Pathos für Herrschaft und Freiheit bedarf gewissermaßen des Kampfes, des Konfliktes und ist geneigt, ihn bis zu seinen letzten Konsequenzen zu treiben. Und dies geht bei ihm vor allem nach der Seite des Tragischen. Gerade das Gewaltsame, das im tragischen Konflikte liegt, das Ringen des Willens mit dem Leiden und der Lebenszerstörung — gerade das, was Goethe störte, war Schillers Natur gemäß. Und er hat dergleichen in ganz anderer Weise als Goethe persönlich erlebt und durchgelebt: etwas Gewaltsames hängt an der ganzen Art, wie er durchs Leben schritt, und er war, wie eben Goethe von ihm sagt, „dem Leiden und dem Tod vertraut“ in einer ganz persönlich intimen Weise — während Goethe durch Naturell und Lebensgeschick mehr darauf gewiesen war, im Genießen und Wirken, Schauen und Bilden sich voll und

harmonisch auszuleben. Schillers Leben ist zum größten Teil Kampf und Leiden und Ringen mit den dem Leben feindlichen Mächten, wie eine Ahnung frühen Todes liegt es je länger je mehr auf seinem Dasein. Während ferner Goethe immer geneigt war, das Leben, auch das Menschenleben und seine ethischen Erlebnisse mehr unter dem Gesichtspunkt von Naturvorgängen zu betrachten, zuzusehen und darzustellen, wie sie von selbst werden und sich entwickeln — legt Schillers Pathos immer den Nachdruck auf die sittliche Notwendigkeit, die ethische Hin- und Herbewegung des Willens zwischen Freiheit und Herrschaft, zwischen der Selbstbehauptung der sittlichen Freiheit und den zwingenden Mächten der Weltordnung — und eben die hieraus entspringenden Konflikte führen schließlich mit Notwendigkeit zum Tragischen. Die Versöhnung mit dem Leben, die Erhebung des Gemüts über den Zwang des Gemeinen, die Schillers fortwährende eigene Lebenserfahrung ist, sie sucht er im Drama nicht dadurch zu gewinnen, daß etwa dem Konflikt die tragische Spitze abgebrochen würde, daß in einer äußeren Ausgleichung der Gegensätze und Interessen eine Versöhnung, eine Rettung des Leidenden vor der Zerstörung seines Lebens gefunden würde — Schiller führt vielmehr den tragischen Konflikt bis zu seinem letzten lebenzerstörenden Austrag. Aber er regt dafür nicht nur das Mitleid auf, wenngleich auch dieses aufs stärkste, sondern er weiß die persönliche ethische Leidensnotwendigkeit des tragischen Helden so eindringlich zu machen — und ebenso eindringlich die Überzeugung von der in einer großen sittlichen Weltordnung begründeten Notwendigkeit seines Untergangs — daß seine Tragödien, eben indem sie aufs stärkste erschüttern, zugleich stille Fassung und Erhebung wirken, ehrfürchtige Beugung vor einer großen Welt- und Lebensnotwendigkeit, Andacht vor einem „es muß also gehen".

Und doch fehlt dieser so eminent tragisch gerichteten

Natur auch der Sinn fürs Komische nicht — und zwar speziell in der Form jenes Humors, der dem Leben und dem Leiden unter anderem auch deswegen überlegen ist, weil er weiß, daß selten etwas absolut tragisch ist, daß in der Regel auch in den schwersten Ernst des Daseins eine erhabene göttliche Komik hineinspielt, daß auch das „große gigantische Schicksal" zuweilen über seinen eigenen Schatten stolpert, daß der Mensch auch in den verhängnisvollsten und feierlichsten Augenblicken seines Lebens von Lumpereien und Dummheiten umkichert ist. Der Gemeinplatz, daß jedes Ding zwei Seiten hat, wird von diesem Humor zur Größe einer Weltanschauung erhoben; die alltägliche Erfahrung, daß große und glänzende Schauseiten selten ebensolche Kehrseiten haben, wird von ihm nicht ärgerlich ignoriert oder klein und boshaft bewitzelt, vielmehr mit gemütvollem Anteil und überlegenem Behagen betrachtet und mit heiterer Ergebung in die unvermeidlichen komischen Launen der Weltordnung gut befunden. Ein zum Dramatiker ausgerüsteter Dichter, der eine solche humoristische Weltauffassung entweder von Temperaments wegen besitzt oder in den Erfahrungen des Lebens gewonnen hat, und zwar so, daß sie für ihn die beherrschende Lebensstimmung bedeutet — er ist der berufene Komödiendichter und wird früher oder später sein dramatisches Schaffen auf das Lustspiel konzentrieren. Einen solchen hat das neuere deutsche Drama bis jetzt nicht aufzuweisen: alle deutschen Komödien von dauerndem Werte sind vereinzelte Leistungen von Dichtern, die wohl zeitweilig Humor genug besaßen, um die eine oder andere echte Komödie zu schaffen, die aber aus irgend einem Grunde den Schwerpunkt ihres Schaffens nicht nach dieser Seite verlegten; unsern eigentlichen Lustspiel-Dramatikern aber fehlt durchweg entweder die Größe und Tiefe der wirklich humoristischen Weltanschauung oder die höhere poetische Kraft oder auch beides — und so haben gerade sie dem deutschen Lustspiel am wenigsten genützt, vielmehr seine traurige Verflachung

wesentlich mitverschuldet. Wo aber jener Humor bei einem großen Dichter und Dramatiker zwar nicht als beherrschende Lebensstimmung auftritt aber doch als eine auch die tragische Weltauffassung begleitende Stimmung, als eine Art seelischer Unterströmung, da entsteht das, was man den tragischen Humor nennen könnte. Shakespeare besitzt ihn in hervorragendem Maße, und bei ihm wird er sogar vom Tragischen frei bis zu reinen Komödienschöpfungen — Schiller besitzt ihn ebenfalls, aber bei ihm überwiegt die natürliche Anlage zum Tragischen so sehr, daß er der reinen Komödie sich nur als Übersetzer und Bearbeiter genaht hat. Auch Goethe hat sein Teil vom tragischen Humor, aber voll nur im ersten Teil „Faust" (im zweiten ist gar nichts Tragisches mehr), in schwächerer Weise auch im „Götz" und in einigen Partien des „Egmont". Übrigens entfaltet sich auch Schillers tragischer Humor am stärksten in seinen Jugendramen und im „Wallenstein", denn hier hält starker Lebensmut und ungebrochen realistische Auffassung des Wirklichen dem tragischen Pathos am meisten das Gleichgewicht. Im „Don Carlos" kommt die humoristische Unterströmung nur als ironisches Pathos zu Tage. In den dem „Wallenstein" folgenden Tragödien ist des Dichters Seele nicht frei genug vom Druck und schwerwuchtendem Ernst des Lebens, daß der tragische Humor sich so keck regen könnte wie früher; immerhin werden sich auch in „Maria Stuart" und der „Jungfrau" seine Spuren aufzeigen lassen, während das geniale Experiment der „Braut von Messina" ihn der Natur der Sache nach nicht erträgt. Ob die Wendung zu neuer geistiger Befreiung, die sich nach Gehalt und Stil im „Tell" ankündigt, auch den Humor in Schillers Seele wieder freier gemacht hätte, wenn nicht der letzte Befreier Tod dem Leiden und Lachen ein Ende bereitet hätte — wer will es sagen?

Ohne irgendwelche, wenn auch noch so geheime Mitwirkung einer humoristischen Weltbetrachtung kommt überhaupt kein großes tragisches Werk zustande — wie anderer-

seits der wirkliche Humor am Tragischen nicht vorbeikommt, ohne es irgendwie zu streifen. Vom tragischen Humor zu reden, kann nur dem ungereimt erscheinen, der den Humor noch in dem seichten Alltagsverstand faßt, wonach jeder schlechte Witz, jede noch so niedrige Äußerung des Komischen humoristisch genannt wird — dem, der noch nicht weiß, daß der wahre Humor immer auf dem Grunde des tiefsten Ernstes ruht, daß er Sache einer Weltanschauung, nicht einer bloßen Laune ist, daß das Humoristische in gewissem Sinne nichts anderes ist als die komische Kehrseite des Tragischen.

Ist nun aber Schiller vor allem und in seinem tiefsten dichterischen Wesen als Tragiker zu fassen und gehört er — was doch wohl im bitteren Ernst kein halbwegs Einsichtiger bestreiten wird — unter den nicht allzu dick gesäten Tragikern der Weltliteratur in die erste Reihe: so werden sich bei ihm ohne Zweifel die wichtigsten Aufschlüsse über das Wesen des Tragischen gewinnen lassen.

Wir sind noch nicht so weit, daß über die Auffassung des Tragischen ein allgemeines Einverständnis erzielt, sein Wesen in unbestrittener Weise klargestellt wäre. Mit ewig neuen Auslegungen der Poetik des Aristoteles aber, mit unaufhörlichen Erörterungen über seinen Begriff der Katharsis u. dgl. kommt man nicht vom Fleck. Man wird nachgerade besser daran tun, teils auf psychologischem Wege die tatsächlichen ästhetischen Wirkungen dessen zu untersuchen, was der heutige Sprachgebrauch mit einiger Übereinstimmung tragisch nennt — teils an einem Tragiker wie Schiller sich die Mittel klar zu machen, wodurch *er* jene tragischen Wirkungen erzielt. Unterm Gesichtspunkt des Tragischen vor allem sollen deswegen in den folgenden Kapiteln die Dramen Schillers betrachtet werden.



Zweites Kapitel.

Die Räuber.

„Die Räuber" — dieser löwenmäßige Erstling der dramatischen Kunst Schillers ist und bleibt nicht nur das merkwürdigste Werk Schillers, sondern zugleich das merkwürdigste Werk der ganzen dramatischen Literatur in Deutschland, das merkwürdigste Bühnenstück nicht minder, ja vielleicht das merkwürdigste Drama der gesamten dramatischen Literatur. Das merkwürdigste, nicht das reifste und vollkommenste — merkwürdig, wie eben Ereignisse merkwürdig sind, die als etwas Niedagewesenes einzig in ihrer Art dastehen, mit ungeheurer Wirkung vor die Mitwelt treten und bei der Nachwelt ihre Wirkung nicht einbüßen.

Mit den „Räubern" beginnt genau genommen die deutsche Tragödie. Denn verglichen mit der elementaren Gewalt der „Räuber" ist Lessings „Emilia Galotti" (von allen tastenden Versuchen vor Lessing gar nicht zu reden) doch mehr ein vom genialen Kunstverstand veranstaltetes Vorspiel; Goethes „Götz" aber ist mehr der Ausbruch allgemein poetischer Jugendkraft Goethes als speziell dramatischer Leistungsfähigkeit, „Clavigo" und vollends „Stella" sind mehr oder weniger gute Bühnenstücke aber nicht epochemachende Tragödien, und vom „Faust" war noch nichts da, als die „Räuber" auftraten. Mit den „Räubern" springt auf einmal ein junger deutscher Dramatiker und Tragiker auf die lebendige Bühne, wie die Nation noch keinen gesehen, keck und jugendlich unbändig und doch schon

— als Dramatiker und Tragiker — mit einer künstlerischen Reife und Sicherheit angetan, die ihresgleichen sucht. Seit den „Räubern" hat die deutsche Nation einen Tragiker, der es ist vom Wirbel bis zur Zehe und der mit den großen Tragikern aller andern Nationen es kecklich aufnehmen kann.

Das landläufige Urteil über die „Räuber" lautet freilich etwas anders: ein zwar geniales, aber doch wildes, rohes, unreifes Jugendwerk, das zwar viel verspreche, das man aber eigentlich vor seinen eigenen Wüstheiten zuerst entschuldigen müsse, ehe man es unter den Werken des Klassikers Schiller mit gelten lassen könne — und so weiter! Ja wohl: es ist vieles in den „Räubern" wild, roh, unreif, wüst, geschmacklos sogar und unwahr — und keiner hat das schärfer kritisch hervorgehoben als Schiller selbst — aber damit ist noch gar nichts gesagt, das trifft nur die Schale, nicht den Kern. Das trifft kaum je die Bildung der Charaktere und die dramatische Handlung, das haftet mehr nur an Einzelheiten der Sprache und Ausdrucksweise — und auch das ist nicht halb so schlimm, wie die literarische Schultradition zu behaupten pflegt. Vielmehr — sobald man eine verhältnismäßig geringe Anzahl von Ausdrücken und Wendungen auf sich beruhen läßt, als Ausbruch jugendlicher Kraftüberfülle, Gefühlsüberschwenglichkeit oder noch nicht genügend gemäßigten Geschmacks in Gottes Namen mit drein nimmt — sobald man mit andern Worten auch die berüchtigte Sprache der „Räuber" auf ihren eigentlichen Geist und Charakter, auf das Wesentliche ansieht — so muß man doch schon ein recht zahmer Philister sein, um nicht zu fühlen und zuzugeben: das ist eine Feuer- und Kraftsprache, die freilich oft ungebändigt einherbraust aber unwiderstehlich mit fortreißt, die bei allem zeitweiligen Gefühlsüberschwang doch von Natürlichkeit und Gesundheit strotzt und, obwohl sie manchmal ins Deklamieren fällt, doch im Grund — und das ist die Hauptsache — echt dramatische Schlagkraft besitzt. Wer das Ohr dafür hat, was dramatische Sprache ist, der

hört ohne viel Schwierigkeit über deklamatorische Längen hinweg, hört die energischen dramatischen Accente heraus, die das Wesentliche sind. Dramatisch ist die Sprache immer eben soweit, als sie die inneren Prozesse, durch die der Wille wird, in ihrer Entstehung und ihrem Verlaufe anschaulich, hörbar und schaubar macht, als sie den Zuschauer unmittelbar teilnehmen läßt an dem, was als innere dramatische Handlung durch die Seelen läuft — was im gewöhnlichen Leben sich vielleicht kaum in Miene und Gebärde verrät, im Drama aber ausgesprochen sein will. Das bloße Hum und Hem der dramatischen Naturalisten ist dramatische Sprache so wenig, als es die lyrischen Gefühlsausbrüche und epischen Seelenschilderungen der deklamatorischen Jambendramatiker sind. Was die Menschenseele mit sich selber spricht, wenn ihr Wille und ihr Schicksal sich entfaltet, dem Worte zu geben so, daß es nicht als ein Fertiges ausgesprochen wird, sondern als ein Werdendes sich Schritt für Schritt aus dem Innern der dramatischen Person vor unseren Ohren herausarbeitet — das ist die eigentliche Aufgabe der dramatischen Sprache. Und dieser Aufgabe wird die Sprache der „Räuber" in so hohem Maße gerecht, wie die Sprache Schillers in den Dramen seiner reifen Zeit nicht immer; es ist ein unausgesetztes Werden in dieser Sprache und selten ein reflektiertes Deklamieren über Fertiges — wenigstens an allen dramatisch wichtigen Punkten. Weiter zeichnet sich die so oft bemängelte Sprache der „Räuber" dadurch aus, daß sie nichts weniger ist als die verwaschene allgemeine Literatursprache, wie sie am Ende jeder haben kann, der genug gelesen hat — nichts weniger als die konventionelle Phraseologie des Durchschnittsdramas. Es ist des jungen Schiller ureigene, höchst individuelle Sprache, jene Kraftsprache, die er auch im gewöhnlichen Leben liebte. Sie geht auch dem derben und groben Wort nicht aus dem Wege, wenn es nur charakteristisch ist, scheut aber auch zum Ausdruck des überwallenden

Gefühls den kühnsten Schwung und Sprung, die kolossalste Hyperbel nicht. Und diese Sprache hat Natur und Gesundheit bei allen gelegentlichen Übertreibungen, denn sie ist erwachsen auf dem Boden der heimischen Mundart und des durch den Gebrauch der Mundart lebendig gebliebenen Sprachgefühles, nicht auf dem Boden der von der lebendigen Sprechsprache losgelösten Buchsprache; sie wirft nicht verächtlich weg sondern nützt dankbar das, was Mundart und Volkssprache an Kernigkeit, Bildlichkeit, an guten und gesunden, organisch richtigen Formen sich noch bewahrt haben. Und noch einen andern Quell hat Schiller für die gesunde Kraft seiner Sprache: das ist Luther, d. h. seine deutsche Bibel, von der auch Goethe so viel Gewinn gezogen hat — die Lutherbibel mit ihrer schlichten Kraft und volkstümlichen Bildlichkeit, sie hat auf Schillers Jugendsprache viel nachdrücklicher gewirkt als die Schule der Klassiker, die später erst und nicht immer zum Vorteil ihren Beitrag zur dramatischen Sprache Schillers gab. Es ist oft ein Sausen und Wehen, ein Donnern und Wettern in dieser Sprache der „Räuber", das ihr einen wahren Prophetenton gibt — und dann wieder eine Weichheit und Milde und Innigkeit, an das „stille, sanfte Sausen" erinnernd, in dem der Herr dem Propheten des Alten Testaments erscheint.

Nein, wer in der Sprache der „Räuber" nur die ja gewiß vorhandenen Flecken von Roheiten und Geschmacklosigkeiten bemerkt, einige Unarten des jungen Mediziners, einige allzu übermütige Derbheiten des Karlsschülers oder dessen, der mit dem Leutnant Kapff zusammen in der Parterrestube der Hauptmännin Vischer hauste, mit Petersen und Reichenbach im goldenen Ochsen trank und kegelte und etwa einmal einen Freund gemütlich als „alten Sauhund" begrüßte — wer nur das und dergleichen hört und sieht und nicht fühlt, daß die „Räuber" auch in ihrer Sprache den großen Dichter und geborenen Dramatiker deutlich verkündigen, der soll mit seinem Sprachgefühl nicht großtun.

Ist es aber schon mit der Sprache, an der vorzugsweise die nicht zu leugnenden Flecken haften, nicht halb so schlimm, wie die Rede geht, so stehen die „Räuber" vollends nach ihrem tragischen Gehalt, nach der Bildung und Fügung der Charaktere und der dramatischen Handlung, in denen dieser Gehalt sich ausspricht, hoch über jenem landläufigen Urteil. Speziell das Tragische tritt in den „Räubern" schon mit einer solchen starken Sicherheit und Reife auf, daß diese Erstlingstragödie in ihrer Art als typisch für Schillers ganze tragische Weltauffassung gelten kann und über das Wesen des Tragischen gleich die hellsten Lichter verbreitet.

Daß die Wirkung der „Räuber" auf den unbefangenen Zuschauer von der Art ist, die der Sprachgebrauch als tragische Wirkung bezeichnet, wird von vornherein niemand ernsthaft in Zweifel ziehen — gleichgültig zunächst, worin dieses Tragische bestehe. Und ebenso sicher wird sein, daß das tragische Interesse sich vor allem an Karl Moor heftet. Wodurch aber interessiert er und erzielt jene Wirkung? Sicherlich nicht in erster Linie durch das, was er thut, vielmehr durch das, was er leidet. Seine Jugendstreiche auf der Universität vermöchten schwerlich jenes Interesse zu erregen, und seine Räubertaten würden als solche weniger anziehen als abstoßen. Was ihm vielmehr von der ersten Scene an, noch ehe er selbst auftritt, trotz den schwarzen Farben, in denen er gemalt wird, das Herz des Zuschauers gewinnt, das ist, daß er als ein Leidender erscheint. Sein Bruder Franz exponiert sich so rasch und sicher als der jüngere Majoratssohn, der den älteren aus dem Herzen des Vaters verdrängen und sich an seine Stelle setzen will, daß sich diesem, der sich ja trotz aller Streiche noch fassen kann, sofort die lebhafteste Teilnahme zuwendet. Die Worte des Vaters: „ich sage dir, bring meinen Sohn nicht zur Verzweiflung" — finden vollen Widerhall in unserer Brust. Wie dann Karl selbst auftritt, in der Schenke an der säch-

sischen Grenze, da bekommen wir sofort die Bestätigung, daß wir recht haben, ihm unser Mitleid zu schenken: denn recht im Gegensatz zu dem prahlerischen Lumpen Spiegelberg tut Karl Moor keineswegs groß mit seinen Studentenstreichen, er leidet vielmehr unter sich selbst und seinem nichtigen Treiben, unter dem Widerspruch, in dem er mit seinem inneren Drang nach großen Leistungen zu dem „tintenklecksenden Säkulum", dem „schlappen Kastratenjahrhundert" steht. In dieser Stimmung erwartet er den Brief des Vaters, der ihm Verzeihung und Rückkehr gewähren soll, erhält er den lügnerischen Brief seines Bruders, der ihm in den stärksten Worten des Vaters Fluch und Verstoßung ankündigt. Wenn er da zuerst davonrennt in wütender Erregung, wiederkommt und irgend etwas sucht, woran er seine Wut und Verzweiflung auslassen könnte, wenn ihm dann der Vorschlag Spiegelbergs entgegengebracht wird und er jäh auflodernd zugreift — „mein Geist dürstet nach Taten, mein Atem nach Freiheit — Mörder, Räuber — mit diesem Wort war das Gesetz unter meine Füße gerollt — Menschen haben Menschheit vor mir verborgen — — kommt, kommt" — da spürt man doch deutlich die innere Qual, mit der dieser verzweifelte Entschluß gefaßt wird, und dem entspricht völlig die Aussicht, die er sich und den andern, eben da er sich mit ihnen zusammenschwört, unverzüglich stellt: „Tod im Gewühl des Gefechts oder auf offenem Galgen und Rad."

Und dies Leiden, das Karl von vornherein dem Zuschauer entgegenbringt, es steigert sich vor dem Auge durch alle Stufen der dramatischen Entwicklung hindurch. Karls und der Seinigen erste Taten, sie ändern sein Leiden nicht, sondern steigern es. Man sehe und höre ihn in den böhmischen Wäldern, wie er mit dem vom Hochgericht geretteten Roller zurückkommt: er hat eine riesige Untat begangen, um seinen Schwurgenossen aus der Hand der Gerechtigkeit zu befreien, die in seinen Augen nichts ist als systematisierte Ungerechtigkeit; aber die erbärmliche Tat des Schufterle, all

die Berichte von den Einzelheiten der Unthat brennen ihm leidvoll im Herzen — „Roller, du bist teuer bezahlt!“ stöhnt er dumpf — den Schufterle stößt er aus der Bande, mit einem Wink auf Spiegelberg kündigt er „fürchterliche Musterung“ an — aber vor sich selbst ruft er Pfui über den Kindermord, den Weibermord, den Krankenmord; gebeugt über seine eigene Tat sagt er sich: „da steht der Knabe, schamrot und ausgehöhnt vor dem Auge des Himmels, der sich anmaßte, mit Jupiters Keule zu spielen, und Pygmäen niederwarf, da er Titanen zerschmettern sollte. — Geh, geh, du bist der Mann nicht, das Racheschwert des oberen Tribunals zu regieren, du erlagst bei dem ersten Griff.“ Wer fühlt da nicht das gesteigerte Leiden mit, das den Mann durchwühlt, eben da er von den Seinen vergöttert wird? Aber es wird nichts mit seinem Vorsatz, „dem frechen Plan zu entsagen“ — schon treibt ihn die Konsequenz seines eigenen Tuns weiter, die bewaffnete Macht rückt heran, er muß mit den Seinen stehen und kämpfen. Doch auch da, in der Scene mit dem Pater — stolz steht Karl freilich da und weist auf seine Taten hin, aber in des Zuhörers Seele klingen noch seine vorigen Worte nach, und wie er dann seine Bande durch gemachte Wehrlosigkeit zum Entschluß aufreizt — hat man da nicht die sichere Empfindung, daß dieser Cäsar der Räuber mit Tod und Untergang nicht rhetorisch spielt, sondern die Todeswunde begrüßen würde?

Und nun gar erst die Scene an der Donau, auf dem Höhepunkt der dramatischen Handlung: gerettet und unauflöslich nun mit seiner Bande verknüpft, welche herzdurchschneidende Wehmut strömt Karl hier in den weichen Worten aus, mit denen er der untergehenden Sonne zuschaut — wer fühlt nicht: der Sieger, der hier steht, trägt den Tod im Herzen! Und dann, wie er dem Kosinsky den Standpunkt klar macht — seinem jüngeren Gegenbild, indem er sich selbst wieder sieht, sein eigenes Leiden aber zugleich seine ganze Verirrung — jedes Wort, das er dem jungen Mann

mit überlegener Ironie und gehaltenem Ernst sagt, ist ein Stoß in sein eigenes Herz. Und als er Kosinskys Geschichte gehört hat, als seine ganze Stärke in dem einen Wunsche hinschmilzt, die Geliebte und die Heimat wieder zu sehen — „auf nach Franken!“ — wie widerstandslos in Leiden gelöst fließt sein Fühlen dahin und wie tief greift es ins Herz, als er dann angesichts des väterlichen Schlosses in die Worte ausbricht: „Sei mir gegrüßt Vaterlandserde, Vaterlandshimmel, Vaterlandssonne! Und Fluren und Hügel und Ströme und Wälder! seid alle, alle mir herzlich gegrüßt!“ Dann die Scenen im väterlichen Schlosse selbst — mit Amalia, mit Daniel — so manches darin unserem Geschmack nicht mehr recht entsprechen will: in jedem Wort sehen wir doch auf den Leidensgrund in Karls Seele hinunter! Und nun in dieser Stimmung, erweicht im Innersten und doch empört durch die Ahnung dessen, welch schnödes Bubenstück ihn um sein Leben betrogen hat, — trifft er seine Räuber wieder im Walde an dem Hungerturm, trifft er den Spiegelberg durch Schweizers Hand gerichtet, und dieser Anblick ist ihm die Mahnung, daß es dem Ende zugeht: „o unbegreiflicher Finger der rachekundigen Nemesis! Wars nicht dieser, der mir das Sirenenlied trillerte? Weihe dies Messer der dunkeln Vergelterin! Das hast nicht du getan, Schweizer! — — Ich verstehe — Lenker im Himmel — ich verstehe — die Blätter fallen von den Bäumen — und mein Herbst ist kommen! — Bald, bald ist alles erfüllt — —“ Und nun rafft er sich gewaltsam zusammen in dem Römergesang, dann über Tod und Ewigkeit philosophierend wendet er den Gedanken hin und her, mit der Pistole der Qual ein Ende zu machen; aber er ist nicht der Mann, mit einem billigen Schuß ein verfehltes Leben zu enden: „nein, ich wills dulden! Die Qual erlahme an meinem Stolz! Ich wills vollenden!“ Den „Geistern seiner Erwürgten“ will er bis zum Ende ins Gesicht sehen ein leidvolles Schicksal soll sich vollenden, wie ers voraus-

gesehen hat, da er sich berufen glaubte, als Räuber und Mörder die aus den Fugen gehende Weltordnung einzurenken. Und es vollendet sich, ein Leidensschritt um den andern: wie er den Vater findet, die Schandtat des Bruders erfährt, nicht wagt, sich dem Vater als Sohn zu erkennen zu geben und als angeblicher Fremdling sich seinen Segen erhascht, ihn dann töten muß durch die Wahrheit, — die Qual, die er bei allem auflodernden Rachezorn doch empfindet, da er den Bruder richten soll — dann wie er ringt und sich windet zwischen einem letzten Aufflammen des Glücksbegehrens, als Amalia sich in seine Arme wirft, zwischen der letzten Aufforderung zum Leben und der Unmöglichkeit, die seelenmordende Vergangenheit loszuwerden — bis er endlich den Mordstahl in die Brust der Geliebten senkt und zu der Erkenntnis und dem Entschluß sich durchringt, daß und wie er der sittlichen Weltordnung untergehend die Ehre geben müsse — brauchts weitere Worte, um das Mark und Bein durchwühlende Seelenleiden aufzuzeigen, in dem ein reich angelegtes Leben hier die Stunde seiner völligen Zerstörung erlebt?

Also Leiden und abermals Leiden, von Anfang bis zu Ende, leidvolle Lebenszerstörung aus dem ersten Leidenskeim sich vor unseren Augen entwickelnd bis zur tötlichen Reife — das ist das Eine, was diesen Räuber ans Herz des Zuschauers wachsen läßt, mag er über seine Taten urteilen, wie er will. Aber das ist's nicht allein: was da zerbricht und sich selbst zerstört, ist nichts Gewöhnliches, Alltägliches, was wohl hin ist oder durch sein Zugrundegehen höchstens vorübergehende Trauer erwecken kann — vielmehr ein reichangelegtes Dasein voll Kraft und Überfülle der Kraft, nach Leben und Wirken atmend und sich dehnend mit voller Lunge und breiter Brust. Dieser Widerspruch zum Leiden ist das Zweite, was Interesse und Mitleid weckt, was nicht nur rührt oder traurig stimmt, sondern die Seele erschüttert.

Karl Moor ist kein Hannikel oder bayrischer Hiesel, obschon auch diese durch eine gewisse Kraftfülle und Räuber-

noblesse eine Art höheren Interesses erwecken mögen. Aber sie bleiben doch schließlich Verbrecher, denen der Weg zum Schafott regelrecht vorgezeichnet ist, deren Schicksal keinen erschütternden Widerspruch in der Seele weckt. Karl Moor, wie er von Anfang an als ein Leidender vor unsern Augen steht, so auch von Anfang an als ein Mensch, der zu etwas ganz anderem bestimmt scheint, als einem armen Mann durch den Preis seines Kopfes zu helfen. Gleich wie er dramatisch eingeführt wird, wie der Neid des Franz in der ersten Scene widerwillig sein Bild entwirft, sehen wir nicht bloß einen verbummelten oder verlumpten Studenten, vielmehr: „ein feuriger Geist, für jeden Reiz von Größe und Schönheit empfindlich", eine weiche teilnehmende Seele, ein schöner kraftstrotzender Körper — das ist das Bild, das unsrer Phantasie gegeben wird, und wir sagen uns: dieser Jüngling mag im Übersprudeln der Jugendkraft sich verirrt haben — wir geben ihn nicht auf, wir erwarten im Gegenteil noch etwas Rechtes von ihm. Und wie er dann selbst erscheint in der Schenke, den Plutarch in der Hand, mit großen Menschen beschäftigt, zürnend über das Jahrhundert, die „abgeschmackte Konvention", über das Gesetz, das „zum Schneckengang verdorben hat, was Adlersflug geworden wäre", über die Heuchelei und Verlogenheit der egoistischen Durchschnittsmenschen — wie er dabei noch den Humor haben darf, sich von Spiegelberg an die famose Geschichte von der großen Hundsleiche erinnern zu lassen, und doch mit Verachtung von einem Spiegelberg sich abkehrt und mit zuversichtlichem Ernst der Verzeihung des Vaters und einem neuen Leben entgegensieht: da ist jugendliche Unreife und Übertreibung, aber in all dem doch das Recht einer kraftvollen Jugend. Es ist nicht die blasierte Schwäche des Lüderlichen, sondern das himmelstürmende Pathos jugendlichen Revolutionsdranges. Wer das nicht mitfühlen kann, der ist nie jung gewesen — die deutsche Jugend aber fühlt es allemal wieder mit, so oft Karl Moor die Bretter betritt.

Wie dann vollends der Brief kommt, wie Karl wütend aufschäumt und jäh den ihm entgegengebrachten Räubergedanken erfaßt, da ist er ja wahrlich kein Spiegelberg oder gar Schufterle, auch kein Schweizer oder Roller mit ihrer verhältnismäßigen Noblesse, kein Grimm oder Schwarz mit ihrer spießbürgerlichen Anlage, kein Kandidat der Verbrecherlaufbahn von irgend welcher Schattierung — der Revolutionär ist's, der eigenmächtig als Einzelner einer verlotterten Welt sich entgegenwerfen, „quod medicamenta non sanant", mit „ferrum" und „ignis" sanieren will. Und in diesem Geist vollbringt er sein ganzes Räubergewerbe. Er hat ein Recht, wenn auch ein eigenwillig genommenes Recht, wenn er nach seiner bitteren Klage über den Weibermord, den Kranken- und Kindermord, nach jenen mutigen Worten der Selbstkritik sich doch dem Pater gegenüber im Stolze seines besseren Ichs faßt und ihm mit einer Mischung von furchtbarem Ernst und überlegenem wilden Humor sagt, was er eigentlich ist und will mit seinen Taten, ist und will gegenüber all der heuchlerischen Erbärmlichkeit der herrschenden Gesellschaft und ihrer Ordnungen — „ich bin kein Dieb, der sich mit Schlaf und Mitternacht verschwört und auf der Leiter groß und herrisch tut — mein Handwerk ist Wiedervergeltung, Rache ist mein Gewerbe." Wer so im Namen der Menschheit zu denen reden darf, die das Menschenbild verhunzen, der hat unsere teilnehmende Bewunderung, auch wenn er ein Räuber ist, auch wenn sein Pathos sehr jugendlich klingt.

Und dann das männlich Gehaltene und Gefaßte in aller hinschmelzenden Wehmut, dort an der Donau — der überlegene im Leiden gereifte Ernst Kosinsky gegenüber — die Selbstbeherrschung im väterlichen Schloß — die furchtbar erhabene Anmaßung, mit der er zum letzten Mal den Richter spielt dem Bruder gegenüber, und doch die Mäßigung, mit der er (nach der Druckausgabe) Gott dankt, daß er sein Gericht nicht vollziehen muß, oder (nach der Mannheimer Bühnenbearbeitung) seinen Dolch zerbricht und auf

das Gericht verzichtet — dann das letzte mächtige Sichauflehnen von Fleisch und Blut und Glücksbegehren in der Scene vor Amalias Ermordung und endlich das starke besonnene Gericht, das er über sich selbst ergehen läßt: in dem allem ist so viel Kraft und Größe, daß die leidenvolle Zerstörung dieses Daseins eine Art von Mitleid wachruft, die wir einem Geringeren nicht entgegenbringen würden.

Diese Verbindung von Größe und Lebenskraft mit dem Leiden und der Zerstörung erscheint nun aber nicht als eine zufällige, die uns nur empören müßte, sondern als eine innerlich notwendige, unausweichliche — einerseits als Notwendigkeit des Charakters, andererseits als Notwendigkeit des Geschickes.

Des Charakters: daß ein Naturell wie das Karl Moors nicht zahm hinterm Ofen oder auf den Schulbänken versitzt sondern der Versuchung zu wilden Streichen unterliegt, wenn sie aus den Umständen an ihn herantritt — wie könnte es anders sein? Daß ein solcher Jüngling, wenn er eben in dem Augenblick, da er sich fassen will, zum Äußersten getrieben wird, nicht winselt und flennt, sondern trotzig sich aufbäumt und die Welt herausfordert, die ihm solch schnödes Gesicht zeigt — kann es anders sein? Daß er dabei jugendlich übertreibt, nach Art der Jugend seinen besonderen Fall hitzig verallgemeinert, pathetisch nimmt, was eine zahme oder reife Natur mit Ergebung oder etwa mit Humor nehmen würde, daß von der heißblütigen Anklage gegen die ihm entgegenstehende Welt bis zum wilden Angriff auf ihre Ordnungen nur ein Schritt für ihn ist — was wäre von ihm anders zu erwarten? Daß er, auch nachdem er das Knabenhafte seines Beginnens eingesehen hat, doch bis zur völligen Lebenszerstörung weiterschreitet auf der betretenen Bahn, selbst Schurken Wort und Treue hält — endlich aber, furchtbar rasch im inneren Leiden reif und frei geworden, sich selbst mannhaft der beleidigten Gerechtigkeit opfert — ist es etwas anderes als die Konsequenz seines gesamten

Charakters, wie er sich Schritt für Schritt dramatisch entfaltet? Daß er das alles tut, tun muß von innen her, obwohl er aufs furchtbarste darunter leidet, tun muß mit seiner zugleich weichen, im tiefsten Grunde reinen Seele: das eben ist die unerbittliche Notwendigkeit des angeborenen und erworbenen Charakters, der eher sich selbst zerstören, als sich selbst aufgeben kann.

Und die Notwendigkeit des Geschickes, der gegebenen tatsächlichen Umstände und Lebensverhältnisse, in die der Charakter sich hineingestellt findet! Da ist zuerst die Einrichtung des Majorats, welche für den erstgebornen Karl die Versuchung zur Ausschreitung, für seinen jüngeren Bruder den Anlaß zu neidvoller Verkümmerung mit sich bringt. Dann die Schwäche des alternden Vaters, welche die Folgen von Karls Jugendverirrungen zur unheilvollen Verstrickung durch die Hand Franzens werden läßt. Dann, sowie Karl die Bahn der gesetzlosen Selbsthilfe betreten hat, Schlag auf Schlag die Folgen eines solchen Beginnens: einerseits kommt er in immer engere, immer weniger lösliche Verbindung mit denen, die tief unter ihm stehen, mit denen er sich aber in wilder Empörerlaune einmal zusammengeschworen hat, wie denn auch seine ursprüngliche Gemeinschaft mit ihnen ihm den Gedanken nahegelegt hat, gerade so seine Abrechnung mit der Welt vorzunehmen; andererseits aber: das ganze Räderwerk der gesellschaftlichen und staatlichen Ordnung, die eben einmal ist und trotz aller zeitweiligen Nichtsnutzigkeit an sich im Rechte ist, sein muß, wenn Menschen zusammenleben sollen — es kehrt sich gegen den Einzelnen, der gewaltsam mit seiner Ohnmacht dreingreifen will. Und soviel auch er persönliches, menschliches Recht hat dieser Maschine gegenüber, sie muß ihn zermalmen, weil er der Einzelne ist, der sich die Rechte des Ganzen anmaßt, ohne seine Stärke zu haben, seine Leistungen übernehmen zu können. Das alles ergibt die Notwendigkeit der Tatsachen und des Geschickes, die mit der Notwendigkeit des Charakters

zusammenprallt, und es offenbart sich darin auch die sittliche Notwendigkeit einer dem Einzelnen überlegenen Ordnung, mag sie in ihrer zeitweiligen Form und Gestalt noch so mangelhaft oder gar verwerflich sein — und der Einzelne, der so wie Karl Moor mit ihr verstrickt ist, kann nichts mehr tun, als ihr die Ehre gebend untergehen.

Daß wir aber diese unentwirrbare Verschlingung von innerer Notwendigkeit des Charakters und äußerer Notwendigkeit des Geschicks in ihren Zusammenhängen nicht nur im allgemeinen mit dem Verstande begreifen und zugeben — daß wir sie vielmehr anschaulich und in ihrer ganzen lebendigen Entwicklung mit erleben, im Innersten erschüttert mitfühlen, das gibt unserem Mitleid die ehrfürchtige Beugung, in der wir nicht mehr bloß empört, auch nicht bloß gerührt sind, sondern im Gemüte gestillt, erhoben und versöhnt, indem wir das Notwendige, ob auch im letzten Grunde Unerforschliche in Demut und Andacht verehren.

Aus all diesen Momenten setzt sich das Interesse zusammen, das der Zuschauer an Karl Moor nimmt, die seelische Wirkung, die er von ihm erfährt. Und wenn nun der Sprachgebrauch die Gesamtwirkung tragisch nennt, ohne daß offenbar irgend etwas Triftiges dagegen eingewendet würde, so haben wir hier sofort als Hauptmomente des Tragischen bei einander: das Leidenmüssen im Widerspruch mit kraftvollem Lebenvollen — und die Notwendigkeit, mit der sich das Leiden aus dem Zusammenwirken von Charakter und Geschick vollzieht bis zur völligen Lebenszerstörung — und dies mit der Wirkung, daß wir das Leiden mitleiden in voller Teilnahme bis zum Ende, aber zuletzt seiner Notwendigkeit zustimmen in der beruhigten Empfindung von der Lösung des Widerspruches eben durch jene Notwendigkeit.

Fragt man aber noch nach dem, was seit Aristoteles bis auf diesen Tag immer wieder mit dem hundertmal mißverstandenen und mißbrauchten Begriff der „Schuld“ be-

zeichnet wird, so ist hier sofort klar: was unser Mitgefühl für Karl Moor weckt und was wir als notwendig verehren, indem wir seinen Untergang als ethisch berechtigt anerkennen: das ist nichts weniger als seine kriminalistische Schuld, sein Räuberwesen, und die strafrechtliche Sühne dieser Schuld. Das, an sich, läßt uns vollständig gleichgültig, erschüttert uns nicht im Mitleiden und erhebt uns nicht in ethischer Beruhigung — das an sich bliebe völlig auf der Linie des Gemeinplatzes, daß die Nürnberger keinen henken, den sie nicht haben. Vielmehr, was jene tragische Wirkung in uns hervorbringt, das ist der überzeugende Einblick in das innere Müssen Karls, in die Leidensnotwendigkeit seines Charakters, aber auch in die Notwendigkeit, mit der eine überlegene Daseins-Ordnung sich in seinem Ausgang offenbart. Das ist im tragischen Sinn seine „Schuld“ und ihre Sühne — nichts anderes; nur in diesem Sinne läßt sich dieser alte Begriff noch anwenden, wenn man nicht vorzieht, ihm überhaupt den Abschied zu geben.

Neben Karl Moor wendet sich das Hauptinteresse seinem Bruder Franz zu. Die anderen Charaktere des Dramas treten neben den beiden Brüdern, namentlich für die Frage des Tragischen, stark zurück. Der alte Moor ist zwar bei Schiller nicht ganz der klägliche Meergreis, als der er so häufig auf der Bühne erscheint; auch er ist ein Leidender und erregt als solcher ein gewisses Mitleid. Aber, wie Schiller selbst schon in seiner Kritik der „Räuber“ gesagt hat, ein Mitleid, mit dem sich „ein verachtendes Achselzucken mischt.“ Seinem Leiden fehlt die Größe und persönliche Bedeutung, er selbst ist kein Ödipus, nicht einmal ein Lear, sondern im Grunde doch ein Schwachmathikus, „mehr Betschwester als Christ“, bei dem's niemand wundert, wenn er mit Jammer in die Grube fahren muß. Für die Voraussetzungen der tragischen Handlung ist dieser Charakter ein wichtiges Moment, aber er selbst ist nicht tragisch. Amalia sodann ist ein wunderliches Geschöpf, mit dem man sich

schwer befreunden kann. „Ich habe mehr als die Hälfte des Stückes gelesen", sagt Schiller selbst, „und weiß nicht, was das Mädchen will oder was der Dichter mit dem Mädchen gewollt hat, ahne auch nicht, was etwa mit ihr geschehen könnte" — eine kritische Bemerkung von tiefstem dramaturgischen Verständnis bei dem jungen Dichter, dem nicht der dramatische Takt, sondern nur eben noch die Lebenserfahrung fehlte, um einen solchen weiblichen Charakter wahr und überzeugend bilden zu können. Amalia rührt in einzelnen Scenen, namentlich in denen mit dem Alten, wenn sie ihre Lieder singt — sie zeigt auch ein paarmal so etwas wie Fleisch und Blut, aber im Ganzen hat sie doch zu wenig wirkliches Leben, als daß man ihr Leiden mitleiden, von ihrem Untergang erschüttert oder erhoben sein könnte. Schiller selbst spricht ihr das Urteil kurz und bündig: „das Mädchen hat mir zu viel im Klopstock gelesen." Die übrigen männlichen Nebenfiguren dagegen sind zwar künstlerisch mit merkwürdig sicherer Hand gebildet und in die Handlung gefügt, namentlich die verschiedenen Räuber, aber auf tragische Wirkung sind sie gar nicht angelegt. Wohl aber offenbart sich in ihnen, namentlich eben in den Räubertypen (durch alle Schattierungen von Kosinsky, Roller, Schweizer — über Grimm, Schwarz — bis zu Spiegelberg, Razmann, Schufterle —) der tragische Humor, der immer wieder den Blick von der tragisch pathetischen Schauseite auf die ganz trocken alltägliche Kehrseite richtet und auch ihr zu ihrer Geltung verhilft.

Aber nun Franz! Der „überlegende Schurke", wie Schillers Selbstkritik ihn nennt, „die kleine kriechende Seele" — geht auch von ihm eine tragische Wirkung aus oder ist er eben der Bösewicht, von dem wir uns ohne Mitleid abwenden und dessen Untergang nur mit einem ganz alltäglichen Gerechtigkeitsgefühl, ohne tragische Erhebung in Ordnung finden? Die andere Frage, die Schiller selbst schon aufgeworfen und zum Teil beantwortet hat, ob und wie

weit ein solcher Bösewicht überhaupt möglich sei, kommt für die Frage des Tragischen zunächst nicht in Betracht. Genug, er ist da, poetisch da, ästhetisch so wenig umzubringen wie Karl — und Schiller wird wenigstens darin Recht behalten, wenn er sagt, Franz sei, ob er auch „mit der menschlichen Natur mißstimme", doch „ganz übereinstimmend mit sich selbst."

Man betrachte den Charakter des Franz zuerst in seinen Voraussetzungen, die in gewissen Beziehungen dieselben sind wie die, in denen Karl wurzelt. Er legt sie selbst bloß in dem großen Monolog am Schluß der ersten Scene: er ist der jüngere Majoratssohn, vom Vater als „der kalte hölzerne Franz" neben dem älteren zurückgesetzt, er hat „große Rechte, mit der Natur zu grollen", die ihm nicht nur einen mißgestalteten Körper gegeben hat, sondern dazu eine Seele, in der sich Leidenschaftlichkeit, Herrschsucht, sinnliches Begehren mit kaltem Verstand und sophistischer Philosophie in wunderlicher und doch im Grund nicht unmöglicher Weise mischen. Nun vergegenwärtige man sich einmal, was auch diese Natur von klein auf gelitten haben muß, bis sie dahin gelangt ist, wo sie in jenem Monologe steht! Eine solche grausame Selbstironie, ein solch häßlich nüchternes Philosophieren über menschliche Vorgänge und Beziehungen, die sonst auch dem kältesten Denken noch heilig zu sein pflegen, eine so brutale Entschlossenheit, Rechte gegen die Natur geltend zu machen, ein solches Pathos des hässigen Neides sind nicht von selbst in einer jungen Menschenseele vorhanden, die doch auch ihre Leidenschaft und ihr Glücksbegehren hat — so etwas entsteht erst auf dem Wege langen inneren Leidens; bis eine junge Seele so verschrumpft und verkümmert ist, muß sie leidvolle Erfahrungen in sich gemacht haben. Also auch Franz von vornherein ein Leidender!

Weiter geht er nun allerdings zunächst mit ruchloser Entschlossenheit auf sein Ziel los und erreicht seinen Zweck soweit, daß der Bruder verstoßen, der Vater tot oder so gut wie tot und er Herr ist. Aber was hat er davon? Ist

seine Seele reicher, glücklicher, weil er nun den wahren, den „nackten" Franz zeigen kann in herrischer Tyrannei gegen seine Untertanen, die er in seine „Leibfarbe", in „Blässe der Armut" und „sklavische Furcht" kleiden will —? Und Eines, was er heftig begehrt, kann er auch als Herr nicht gewinnen: Amalias Gunst; ja er muß immer davor zittern, daß gerade sie ihm hinter die Schliche komme und — anfangs wenigstens — das schwache Gemüt des Alten wieder umstimme. Auch das ist Leiden, wenn auch Leiden eines Schurken, das Leiden einer glücklosen, unbefriedigten, innerlich ausgehöhlten Seele, und man spürt es seinen Monologen während dieser Zeit deutlich ab, daß er immer wieder zu der kalten Sophisterei seiner kraßmaterialistischen Philosophie seine Zuflucht nehmen muß, um sich weis zu machen, er stehe auf der Höhe seines selbstherrlichen Ichs.

Dann aber, von der Peripetie des Dramas an, beginnt auch er innerlich zu zerbrechen, beginnt auch seine Selbstzerstörung. Kaum ist Karl unter der Maske des Grafen Brand im väterlichen Schlosse erschienen, so geht Franz umher gequält vom Scharfblick des bösen Gewissens, er ist mehrmals im Begriff die Fassung zu verlieren und sich vor seinen Untergebenen zu verraten, ja in der Druckausgabe der Räuber" verrät er sich auch in der Tat vor Daniel, dem er den Mord Karls ansinnt und der dann an Amalia den wirlichen Sachverhalt, wie er ihm aufgeht, verrät; in der Mannheimer Bühnenbearbeitung tritt an die Stelle dieser Scene die Scene mit Herrmann, „die interessante Situation, wie die beiden Schurken sich an einander zerschlagen" — man hört es förmlich, wie's da in Franzens Innerem zu knacken und zu brechen beginnt! Und dann in diesem Zusammenhang sein Monolog, in welchem Iffland mit dem „was schleicht hinter mir?" jene mächtige Wirkung erzielte — auch hier spürt man das Leiden einer trotz allem einst besseren Seele, die sich noch einmal regt; man kann es Franz glauben, daß noch ein Rest von Weichheit in ihm

ist — „Schaueranwandlungen der wiederkehrenden Menschheit“ nennt es Schiller selbst — aber das Leiden ist, daß es zu spät ist.

Und endlich der Zusammenbruch im letzten Akt, wie er sich schritt- und stückweise vollzieht, während Schweizer mit seinen „Würgengeln“ anrückt und näher und näher tobt! Zuerst das Gespräch mit Daniel: die schlotternde Angst in der Erinnerung an den (vor der Psychologie des Traumes völlig gerechtfertigten) Gewissenstraum, der mühselige Versuch sich aufrecht zu halten, herrisch auch das zu kommandieren, was kein Mensch kommandieren kann — „die Toten stehen nicht mehr auf — wer sagt, daß ich zittre und bleich bin“ — „Träume bedeuten nichts — ich hatte soeben einen lustigen Traum“ — dann die Erzählung des Traumes selbst mit ihrer haarsträubenden Weltgerichtsbangigkeit — der Monolog „Pöbelweisheit, Pöbelfurcht“ — mit dem ruchlosen Nein und dem zerschmetternden Ja auf die Frage: „richtet droben einer über den Sternen?“ — das Gespräch mit dem Pastor Moser, der letzte Versuch, noch einmal mit der alten verruchten Philosophie über das „Pfaffengewäsche“ Herr zu werden, und doch die ganze Angst dessen, der im Angesicht des Todes die tollsten Pfaffenmärchen zu glauben imstande wäre, nur um sich selbst und dem Tod zu entgehen. Dann die Nachricht vom Anrücken der Räuber — „ein Trupp feuriger Reiter die Steig herab“ — sie mögen dem von seinem Weltgerichtstraum geängsteten Franz wie die apokalyptischen Reiter erscheinen oder auch wie der leibhaftige Teufel mit seinen Engeln — je plumper sich einer alles Ewige und Unsinnliche aus dem Leben weggespottet hat, desto plumper kommen ihm ja wieder alle traditionellen religiösen Vorstellungen, sobald einmal das Gewissen rebellisch wird, sobald er gar glaubt, es gehe ans Sterben — jetzt das Äußerste: während Schweizer schon auf der Gasse tobt, Steine und Feuerbrände fliegen und der Flammenschein in den Saal hereinschlägt — das wirre Geplauder, das wahn-

sinnige, freche Gebet: „Verzeih, lieber, goldner Perlendaniel, verzeih, ich will dich kleiden von Fuß auf — so bet doch — ich will dich zum Hochzeiter machen — ich will — so bet doch — ich beschwöre dich — auf den Knieen beschwöre ich dich — ins Teufels Namen! so bet doch — — höre mich beten, Gott im Himmel! Es ist das erstemal — soll auch gewiß nimmer geschehen — erhöre mich, Gott im Himmel — — ich bin kein gemeiner Mörder gewesen, mein Herrgott — habe mich nie mit Kleinigkeiten abgegeben, mein Herrgott —" — endlich das letzte Sichaufraffen der Mannheit, wie er Daniel den Degen bietet und dann sich mit der Hutschnur erdrosselt oder in die Flammen springt — was da auch im Einzelnen und im Ausdruck vielleicht übertrieben sein mag, niemand entgeht doch der innersten Erschütterung durch den Anblick der furchtbaren Qual einer Seele, die an sich selbst zerschellt. Und ists auch ein Bösewicht, es ist doch ein Mensch, der „menschlich leidet", wie Schiller selbst mit Recht geltend macht — „wir rücken ihm näher, sobald er sich uns nähert; seine Verzweiflung fängt an, uns mit seiner Abscheulichkeit zu versöhnen. Ein Teufel, erblickt auf den Foltern der ewigen Verdammnis, würde Menschen weinen machen. Wir zittern für ihn und über das, was wir so heißgrimmig auf ihn herabwünschten."

Ueber das Leiden kann also auch bei Franz kein Zweifel sein. Es fragt sich nur, ob es wirklich tragisch wirkt, durch Verbindung mit Größe und Bedeutung des Leidenden? Da ist ja nicht eine herrliche Kraftnatur wie bei Karl, die in gewissem Sinne schuldlos leidet und nur der tragischen Schuld erliegt; da ist eine verkümmerte gemeine Natur, ein verbrecherischer Schurke, eine „Mordcanaille", die am Ende „wie eine Katze verreckt liegt" — so wenigstens fassens die Räuber, Schweizer und Schwarz, so mags etwa auch dem roheren oder naiveren Theaterpublikum erscheinen namentlich wenn der Schauspieler es nicht versteht, das Leiden in Franz genugsam heraustreten zu lassen. Aber

bei näherem Zusehen hat doch auch dieser Bösewicht etwas, was ihn über den gemeinen Verbrecher erhebt: es ist die Kraft, der Trotz, mit dem er sich behauptet bis zum Zusammenbruch, der herrische Wille, der eben sich will auf jede Gefahr hin; Franz ist eine zum Herrschen geborene Natur so gut wie Karl, Karls Bruder in aller Verkümmerung und Verödung seines Herzens. Und noch etwas: die Überlegenheit seines Verstandes. So scheußlich oft seine Reflexionen klingen, soviel schnöde Sophisterei in seiner Philosophie ist: ein Korn Wahrheit ist doch allemal wieder drin und eine formale Energie des Denkens, die vor keiner Konsequenz zurückbebt — ein Mut der Wahrheit, möchte man sagen, wenn auch in der Verzerrung. Und ein Stück Humor, obschon gleichfalls meist zur ironischen Fratze verzerrt, obschon der Liebe ermangelnd, ohne die kein Humor voll ist. Etwas Überlegenes, Kraftvolles ist doch in all dem, etwas, das in Widerspruch tritt zu dem Leiden.

Daß aber überzeugende Notwendigkeit in diesem Leiden ist, Notwendigkeit des Charakters wie des Geschicks, bedarf in diesem Falle keines näheren Nachweises. Nur das ist zu bemerken, daß die Zustimmung, mit der wir Franzens Untergang begleiten, nicht die ordinäre Befriedigung der Alltagsmoral über den Untergang eines Bösewichts ist. Vielmehr: seine Philosophie geht in die Brüche, welche trotz alles Gehaltes an einseitiger Wahrheit die Wahrheit in Lüge verzerrt hat; die Wahrheit sondert sich in unsern Augen wieder von der Lüge — nicht das Bibelbuch des Pastors Moser siegt und ebensowenig das Strafgesetzbuch sondern eine höhere Philosophie als die Franzens, dieselbe große ethische Daseinsordnung, die in Karls Untergang sich manifestiert.

So geht, näher betrachtet, auch von Franz eine tragische Wirkung aus wie von Karl, nur in anderer Weise, sofern er eben ein anderer ist. Und das tragische Problem der „Räuber“ läßt sich in Kürze so zusammenfassen: zwei kräftige

Naturen, interessante Charaktere, von der Natur in die engsten Beziehungen zu einander gesetzt, aber im Konflikt ihrer Naturen wie der gegebenen Lebensverhältnisse aufs Härteste zusammenprallend — sie können nicht anders, als sich und andern schweres Leid schaffen; sie ringen mit ihrem Leidensgeschick bis zur Anspannung der letzten Kräfte, bis zur tödtlichen Selbstvernichtung; dies Leiden, in welchem sie sich an sich selbst, aneinander und am Geschick zerreiben, hat Kraft und Größe und zieht den Zuschauer in sich hinein, weil Menschen leiden, die wir zum Leben, zum Herrschen geschaffen glauben; es offenbart sich in seiner inneren unausweichlichen Notwendigkeit, in seinen Zusammenhängen mit den großen ethischen Ordnungen, die unter den mannigfaltigsten Formen dieselben bleiben, und erfüllt uns mit ehrfürchtiger Beugung vor diesen Ordnungen; wir sehens erschüttert und doch wieder beruhigt: so ist's nicht nur, so muß es sein, und was in diesem einen Fall sich offenbart, hat bleibende Geltung.

Diese Formulierung des tragischen Problems der „Räuber" sieht noch ab vom speziell Dramatischen und von dem, was als persönliche, erlebte Leidenschaft des Dichters oder seiner Zeit in der Tragödie treibt. Aber sie mag zeigen, wie sicher der Dichter schon in seinem Erstlingswerk das Tragische faßte — wesentlich anders als hier stellt sich das Tragische auch in Schillers späteren Werken nicht dar, die „Räuber" sind typisch für die gesamte Schiller'sche Tragödie; und wesentlich anders wird sich das Tragische überhaupt nicht formulieren lassen, wenn man auf die psychologische Wirkung sieht und die Mittel, durch die sie erzielt wird — wesentlich anders auch dort nicht, wo das Tragische außerhalb des Dramas, in Leben und Dichtung auftritt.

Hier freilich tritt es in dramatischer Gestalt auf und zeigt sofort seine eingeborene Tendenz aufs Dramatische: was das tragische Leiden schafft, ist der Wille als Notwendigkeit des Charakters im ebenso notwendigen Konflikt

mit dem, was außer ihm gegeben ist. Und dieser Konflikt entfaltet sich zum Drama.

Es ist geradezu erstaunlich, mit welcher Sicherheit und Festigkeit der junge Schiller gleich in seinem Erstlingswerk das Tragische zum Dramatischen zu entwickeln weiß. Andere tasten in der Regel eine Zeit lang herum, beginnen mit Dramen, die wohl das Talent oder das Genie verraten, aber noch nicht die fertige Sicherheit des Dramatikers oder wenigstens nicht die sichere Hand des Bühnendichters. Goethe experimentiert zunächst mit einigen jugendlichen Versuchen nach der hergebrachten Schablone, dann in seinem „Götz“ mit shakespearisierender Technik; dann zeigt er plötzlich im „Clavigo“, daß er auch ein korrektes Bühnenstück machen kann wie andere, aber der poetische Wert des Werkes bleibt dafür hinter dem „Götz“ zurück; in seinen späteren Dramen entwickelt er allmählich etwas wie eine eigene dramatische Technik, ohne daß doch jemals die dramatische Schlagkraft Schillers oder Shakespeares erreicht würde. Selbst ein Lessing hat eine lange Reihe von Versuchen und bewußt angestellten Experimenten hinter sich, ehe er endlich seine Meisterdramen schafft. Die dramatischen Versuche Schillers vor den „Räubern“ kommen gar nicht in Betracht, können für nicht viel mehr als Pläne gelten, die „Räuber“ sind in der Tat sein Erstling, und sie haben nun — sobald man auf das Wesentliche sieht — gleich einen dramatischen Schritt und Gang von solcher Energie, daß im Grunde keines seiner reiferen Werke darüber hinauskommt. Und diese poetisch-dramatische Kraft ist gepaart mit einem solchen Instinkt für die Wirkungen der Bühne, daß man hier sofort den Dramatiker erkennt, der es nicht erst wird, sondern als solcher geboren ist. Und man sieht hier auch das: in angeborener dramatischer Kraft ist zugleich der Sinn fürs Bühnengerechte und Bühnenwirksame schon mitgesetzt, obwohl man beides zuweilen fälschlich auseinanderhält; denn die poetisch-dramatischen Gesetze sind in ihrem Wesen zugleich die Grundgesetze

der Bühnenwirkung. Dieser Sinn kann durch Uebung und durch Bekanntschaft mit den Erfordernissen der jeweiligen realen Bühne gesteigert und ausgebildet werden, aber ohne ihn lernt auch ein nach andern Richtungen als der dramatischen reich angelegtes poetisches Talent niemals ein wirksames Bühnenstück schreiben — so wenig als der, der nur die äußere Technik der Bühne sich aneignet, damit ein Drama von wirklich dramatisch-poetischem Gehalt zu stande bringt. Beides muß in der speziell dramatischen Anlage von Haus aus beieinander sein: die poetisch-dramatische Kraft und der Sinn fürs Bühnengerechte, d. h. für das, was nicht nur beim Lesen, sondern als lebendiges Spiel, bei der Darstellung des poetisch Geschauten durch die sinnenfällige Schauspielkunst eben die Wirkungen tut, die der Dramatiker poetisch beabsichtigt. Alle Dramen Schillers verlieren nicht — wie so manche Dramen anderer Dramatiker, die sich recht gut lesen lassen — bei der Bühnenaufführung, gewinnen vielmehr, ohne an ihrer speziell poetischen Wirkung etwas einzubüßen; und sie kommen auch der für die reale Bühne der Gegenwart etwa nötigen Einrichtung aufs willigste entgegen und entfalten trotz aller etwaigen Kürzungen, wenn diese nur einigermaßen verständig und pietätvoll vorgenommen werden, ihre eigentümliche Kraft und Wirkung. Und das alles gilt gleich von den „Räubern" — und es macht dabei schließlich nicht viel aus, ob das Stück nach der Druckausgabe oder nach der Mannheimer Bühnenbearbeitung gegeben wird oder nach einer Verbindung beider in der Art der Meininger; nur die Dalberg'sche Torheit, die das Stück in die Zeit des „Landfriedens" versetzt, dürfte einmal endgültig von der Bühne verschwinden.

Für eine ins Einzelne gehende dramaturgische Erörterung des Stückes ist hier nicht der Ort; es sei nur auf einiges hingewiesen, was sich leicht weiter verfolgen läßt. Einmal fällt bei den „Räubern" von vornherein etwas auf, was den echten Dramatiker zeigt und insbesondere alle Schillerschen

Dramen auszeichnet: die ungemein sichere und kräftige dramatische Exposition. Die Voraussetzungen, in denen die dramatische Handlung wurzelt, rasch und klar soweit zu geben, als der Zuschauer sie braucht — und zwar zu geben nicht in umständlichen Berichten und Auseinandersetzungen, sondern gleich selbst als Handlung und so, daß der Willenskonflikt, um den sich das Drama drehen soll, scharf und eindringlich herausspringt: das ist die Aufgabe der Exposition. Sie ist in den „Räubern" glänzend gelöst: die erste Scene zwischen Franz und seinem Vater führt rasch und leicht in die Familienverhältnisse und in das Besondere der Hauptcharaktere ein, aus denen sich der tragische Konflikt entwickeln muß; und zwar ist alles Handlung von der Verlesung des Briefes an bis zu dem verhängnisvollen Entschluß des Alten und seiner ruchlosen Ausbeutung durch Franz. Die zweite Scene aber stellt den durch Franz schon eingeführten Karl vollends ins helle Licht seines Charakters und seiner Umgebung und zeitigt als Folge des Briefes, den Franz im Namen des Vaters geschrieben hat, den Entschluß Karls, mit dem sofort der tragische Konflikt in seiner ganzen Wildheit da ist: nicht nur der Konflikt zwischen Karl und Franz, sondern zugleich der Konflikt Karls mit der ganzen bestehenden Ordnung.

So sicher, wie das alles hingestellt und angesponnen ist, wird es sodann gesteigert. Franz hat ganz umsonst Karl vom Herzen des Vaters losgerissen, wenn er nicht völlig Herr ist; dies kann er nicht sein, solange der Vater und der verstoßene Bruder leben: den Bruder totsagen und den Vater durch den Schreck töten, ist für Franz das Mittel, Herr zu werden — und was für einer! Der Duodezdespot des 18. Jahrhunderts steht nach der ersten Hälfte des zweiten Aktes fertig da — und sofort stellt die zweite Hälfte ihm in Karl den fertigen Revolutionär gegenüber, wie er in der Scene mit dem Pater sich ausspricht. Aber Franz ist doch noch nicht Herr, weil der Vater nicht wirklich tot ist — er muß noch einen Schritt weiter gehen;

und Karl hat in derselben Stunde, da er das Recht seines Tuns verteidigt, sein Unrecht innerlich bereits erlebt, aber die Konsequenz seines Tuns treibt ihn weiter so gut wie Franz.

Diese Steigerung führt die Handlung auf eine Höhe, über die sie nicht mehr hinauskam, auf der sie eine Zeit lang steht, tragisch steht: Franz hat das Äußerste getan, den Vater in den Hungerturm geworfen — aber in der Scene mit Amalia im Garten muß er inne werden, wie wenig sein äußerliches Herrsein für ihn an Glück und Befriedigung bedeutet. Karl aber, durch Kampf und Blut mit seiner Bande aufs neue verbunden und verkittet, ist zugleich auf der Höhe seines inneren Leidens angelangt — die Scene an der Donau zeigt es. Und nun kommt die Wendung: das Erscheinen des Kosinsky ist keineswegs bloße Episode zu weiterer Ausführung der schon vorhandenen Situation sondern ein ganz fest und besonnen in die dramatische Handlung eingefügtes Moment: die Einleitung der Umkehr. Jetzt schmilzt Karls ganze Stärke in dem Wunsche hin, die Heimat, die Geliebte wiederzusehen — nun müssen die beiden Brüder aufeinandertreffen, nun muß ihr Konflikt zum Austrag kommen, nun kommt die Handlung ins Abwärtsrollen der Katastrophe zu.

Es ist — trotz aller scheinbaren Zögerungen im vierten Akt — eine beachtenswerte dramatische Weisheit Schillers, daß er die Brüder noch nicht Aug in Aug einander gegenüberstellt, daß er sie vielmehr zunächst um einander herumgehen läßt, bis beide vollends reif für die Katastrophe werden. Franz wird es, indem er auf den Mord Karls sinnt und doch die Mittel dazu nicht finden kann; Karl wird es an der Leiche Spiegelbergs. Und jetzt erst kommt der entscheidende Schritt zur Katastrophe: die Entdeckung des alten Moor, der wiederaufflackernde Glaube Karls, daß er doch das Werkzeug einer höheren Sendung sei, sein Auftrag an Schweizer, Franz vor sein Gericht zu holen.

Und nun die Katastrophe selbst — sie ist besonders lehrreich und verdient eine etwas nähere Betrachtung, gerade als Katastrophe einer Tragödie. Die Katastrophe ist im Drama nicht nur überhaupt der Schluß, sondern geradezu die Probe, ob das ganze dramatische Rechenexempel stimmt. Es gibt so viele Dramen, besonders viele in neuester Zeit, die bis zur Katastrophe eine gute Wirkung tun, mit der Katastrophe aber auf einmal abfallen, unbefriedigt lassen: die Katastrophe überzeugt nicht, läßt Fragen, wo wir vom Dichter Antworten verlangen, es mangelt der Eindruck des Notwendigen oder eines wirklichen Abschlusses; und darüber verblassen alle Wirkungen und Schönheiten, die das Stück vorher gebracht hat, die Schlußwirkung ist Mißbehagen. Mit seiner Katastrophe hat der Dramatiker sich endgültig darüber auszuweisen, ob er das Recht hatte, die Aufmerksamkeit des Zuschauers durch so und so viel Akte hindurch für seinen Gegenstand in Anspruch zu nehmen. Auf zweierlei kommt es dabei an: darauf, ob die Art der Katastrophe innerlich notwendig ist, die strenge Konsequenz der dramatischen Vorgänge — und im engen Zusammenhange damit auf das Andere, ob die Katastrophe einen völligen, wirklichen Abschluß bildet, ob die angesponnenen Konflikte wirklich zu endgültigem Austrag gebracht sind. Davon wollen die allermodernsten Scheindramatiker nichts mehr wissen — sie glauben ein Drama zu schaffen, indem sie bloße Zustände auf die Bühne stellen, die dann natürlich auch zu keinem Schlusse drängen; man wird aber bald genug wieder einsehen lernen, daß es in der ganzen Natur des Dramas liegt, einen völligen und innerlich notwendigen Abschluß zu fordern, daß wir uns nicht mit Wechseln auf eine unbestimmte Zukunft abfertigen lassen sondern vom Dramatiker blanke baare Zahlung verlangen. Eben darum drängt das Drama auch immer wieder entweder, zum Tragischen oder Komischen hin. Die Lebenskonflikte die es anspinnt, wollen entweder in tragischer Lebenszerstörung oder in komischer Selbstauflösung zu einem völligen Austrag

gebracht sein, und zwar so, daß der Zuschauer die klare Anschauung und die gefühlsmäßige Überzeugung hat: so mußte es gehen und damit ists zu Ende! Dann erst ist die innere Beruhigung in aller Erregung da, die uns befriedigt vom dramatischen Kunstwerk weggehen läßt. Viele moderne Dramatiker, auch wenn sie nicht grundsätzlich auf bloße Darstellung von Zuständen sich beschränken, sondern Willenskonflikte geben, haben doch nicht das Herz oder nicht die Kunst, ihre dramatischen Konflikte rein tragisch oder rein komisch anzufassen und auszutragen; sie biegen die tragische oder komische Spitze um, suchen eine äußerliche Versöhnung, wo es keine giebt, oder verzichten von vornherein auf jede Lösung, bringen es deswegen zu keinem energischen Abschlusse sondern meist dahin, daß der Vorhang, wenn er gefallen ist, mit eitel Fragezeichen bemalt ist. Und den Mangel an tragischer oder komischer Konsequenz deckt man dann gern mit mehr oder weniger billigen Rühreffekten, die ja beim großen Publikum so leicht zu erzeugen sind, wenn man nur auf Familienverhältnisse, selbstverständliche Pietätsgefühle und dergleichen einen Drucker setzt, der in den Tränendrüsen verspürbar ist. Der Zuschauer aber, ders ein klein wenig tiefer nimmt, geht nach Hause im besten Fall mit dem mißbehaglichen Gefühl, daß starke dramatische und theatralische Eindrücke rein nutzlos verpufft sind, daß wieder einmal gegen das allgemeine Lebensgesetz gesündigt ist, das auch ein ästhetisches Gesetz ist: wonach der Aufwand von Mitteln in einem Verhältnis zu stehen hat zu der Leistung, die am Ende herauskommt.

Und nun vergleiche man damit die Katastrophe der „Räuber“, um zu sehen, was eine vollausgetragene Katastrophe ist und wie sicher schon der jugendliche Schiller die dramatischen Konsequenzen in allem Wesentlichen zu ziehen weiß. Nicht darin natürlich liegt das Wesentliche dieses völligen Austrages, daß alle Hauptpersonen am Ende auch das Ende ihres Lebens erreicht haben, daß der alte Moor

stirbt, Franz sich selbst tötet oder in den Hungerturm gestoßen wird, Amalie von Karl getödtet wird, Karl sich dem Gericht überliefert und so seines Todes sicher ist — und so weiter! Das machts noch nicht, obwohl das physische Lebensende in den meisten tragischen Fällen ein Moment des völligen Abschlusses ist: da eben einmal die leidvolle Lebenszerstörung ein ganz wesentlicher Bestandteil des Tragischen ist, so ist es nur natürlich, daß in den meisten Fällen der Tod ganz von selbst als der endgültige Beschluß des tragischen Leidens erscheint. Aber das physische Sterben allein wäre es nicht, das könnte an sich noch völlig untragisch, bloß traurig sein oder zufällig, jeder tieferen dramatischen Begründung entbehrend. Erst dadurch gewinnt der physische Tod seine dramatische, seine tragische, ja überhaupt seine poetisch-symbolische Bedeutung für die dramatische Katastrophe, daß er das sinnenfällig schaubare Zeichen und die letzte notwendige Konsequenz des tragischen Leidens, der inneren Lebenszerstörung ist. Der tragisch Sterbende ist im Drama ausnahmslos in irgend einer Weise schon innerlich tot — „fertig", d. h. fertig mit dem Leben; die dramatische Entwicklung hat ihn dahin geführt, daß er nichts mehr im Leben zu suchen hat — tatsächlich, objektiv, auch wenn es ihm subjektiv noch nicht völlig zum Bewußtsein gekommen sein sollte. Auf dieses Fertigsein ist jeder Zug im dramatischen Spiel von vornherein angelegt — dafern der Konflikt tragischer Art war, natürlich! War er komischer Art, so endet die Katastrophe das Leiden auch, das komische Leiden, — aber so, daß der, der komisch gelitten hat, nun zu neuem Leben fertig ist, das uns nichts mehr angeht, weil wir es in heiterer Beruhigung sich selbst überlassen können.

Die Katastrophe der „Räuber" vollzieht sich zuerst an Franz. Es wurde schon gezeigt, wie er Stück für Stück innerlich zerbricht, von seinem Gewissenstraum bis zu dem Augenblick, da Schweizer hereinstürmt: wie die Türe kracht, weiß er nicht, daß die Abgesandten seines Bruders, des

Räubers kommen — er denkt nur an die „feurigen Reiter", wenn er überhaupt noch etwas denkt — die Hölle, glaubt er, rücke an, sein Inneres geht völlig aus den Fugen, all seine Philosophie geht zum Teufel, um alle Früchte seiner Verbrechen ist er betrogen — nicht einen Selbstmord im ordinären Sinne begeht er, wenn er zur Hutschnur greift oder in die Flammen springt, sondern die Angst vor sich selbst und vor der Hölle, die ihm im Busen brennt, peitscht ihn aus dem Leben. Wenn man ihn — nach der Mannheimer Bühnenbearbeitung — aus den Flammen wieder herausholt und vor das Gericht Karls führt, so liegt der äußere Abschluß seiner Katastrophe erst dort; aber innerlich ist sie vollendet, als Schweizer in den Saal tritt. Man wird deswegen ästhetisch, dramaturgisch und ethisch die ursprüngliche Fassung Schillers vorziehen müssen: Franz ist in jenem Augenblick schon fertig, so sei er's auch gleich hier ganz! Wozu noch das Peinliche, daß er seinem Bruder gegenübergestellt wird und dieser es doch nicht übers Herz bringt, den Bruder zu richten? Karl hat auch ohne das mit seiner eigenen Katastrophe noch genug zu tun. Diese beginnt, während er im Walde, seinem Vater gegenüber, der Rückkehr Schweizers harrt. Der alte Moor ist innerlich gleichfalls am Zerbrechen; ob das etwas romantische Stück der dramatischen Fabel, das ihn betrifft, so gar wahrscheinlich ist — Schiller spottet in seiner Selbstrezension über das „zähe Froschleben" des Alten — darüber reflektiert man an dieser Stelle nicht unter dem Eindruck, den die große Wirkung der Katastrophe Franzens zurückläßt. Aber daß der alte Moor, obwohl aus dem Hungerturm gezogen, jetzt doch mit Jammer in die Grube fahren muß, beider Söhne beraubt und erst noch mit der Erkenntnis, daß der Ältere nicht tot, sondern der Räuber Moor ist — daß in den Jammer des Alten sich auch noch etwas von der Erkenntnis mischt: geschieht mir Recht, warum war ich ein solch gutmütiger Schwachkopf! — das wirkt zwar mehr traurig als tragisch,

ist aber doch ein naturgemäßer, innerlich begründeter Abschluß für den alten Moor. Das Hauptinteresse wendet sich aber hier wieder Karl zu: auch ihn sehen wir innerlich sterben: zuerst das tötliche Leiden dem Vater gegenüber, dann das kurze Aufatmen, wie Grimm und Schwarz den toten Schweizer und dessen letztes Lebewohl bringen — „habe Dank, Lenker der Dinge! Erbarmung sei von nun an die Losung — Nun wär' auch das überstanden — Alles überstanden —". Jetzt aber nach diesem kurzen Ruhepunkt noch einmal eine Steigerung: Amalia, von den Räubern verfolgt, wirft sich an Karls Brust. Nur von außen angesehen leidet diese Scene freilich, wie so ziemlich alle Scenen der Amalia, an der inneren Haltlosigkeit dieses Charakters, aber sieht man der Scene mit dem Auge des Dramaturgen ins Innere, so muß man doch sagen: auch das muß Karl noch überstehen, ehe er ganz fertig ist! Diese letzte Aufforderung zum Leben in der Gestalt der Geliebten muß noch an ihn herantreten und von ihm überwunden werden; zum letztenmal regt sich der Gedanke in ihm, sich von den Genossen seiner Taten loszusagen und ein, wenn auch noch so bescheidenes und verborgenes Glück mit Amalia zu suchen. Aber es ist zu spät: die unerbittlichen Konsequenzen des Geschehenen und von ihm Gewollten fallen in jeder Beziehung auf sein Haupt. Abermals muß er sich an die böhmischen Wälder und seinen Schwur erinnern lassen; wohin er blickt, es ist kein Entrinnen mehr: er ist und bleibt der Räuber Moor. Dem Vater hat er in der ersten Erregung nach Amalias Erscheinen sich als den Räuber Moor bekannt, und der Vater hat den Geist aufgegeben — nun bleibt ihm nichts mehr übrig, als Amalias Bitte zu erfüllen und sie aus den Händen der Bande zu befreien, indem er selbst sie tötet — mit dem Stahl, der schon so viele getötet hat. Und so ists auch mit Amalia zu Ende — was sollte sie noch im Leben, selbst wenn sie lebenstüchtiger wäre, als sie leider ist? Aber jetzt ist auch Karl fertig. Was auch gäbe es jetzt noch für ihn?

Die Frage erträgt gar keine Antwort. All sein Beginnen hat sich als nichtig erwiesen; er hat nur zerstören und strafen können, aber nicht aufbauen und heilen. Er kann nichts mehr tun, als der ewigen sittlichen Weltordnung und der irdischen Gerechtigkeit untergehend die Ehre geben. Und das tut er so groß und gefaßt, wie es ihm ziemt. Daß er sich der irdischen Gerechtigkeit, die er so wild bekämpft hat, am Ende doch noch unterwirft, das ist nicht Verzweiflung, sondern das notwendige Ergebnis seiner jetzt gewonnenen höheren Einsicht. Und da diese Unterwerfung den Tod bedeutet, den Tod, den er sich von Anfang an in Rechnung genommen, so ist damit der völlige, auch äußere Abschluß der dramatischen Handlung gegeben — er wäre auch gegeben, wenn Karl etwa, banal gesagt, zu lebenslänglichem Kerker begnadigt werden könnte. Aber das ist nicht die Hauptsache: die Hauptsache ist der innere Abschluß, dessen Ausdruck nur die Auslieferung an das Gericht ist — die freiwillige Unterwerfung und Beugung unter jene höheren Ordnungen, denen er eigenmächtig hatte ins Handwerk greifen wollen. So gewinnt er, der der Knecht seiner überschäumenden Herrennatur geworden war, im Tode die geistige und sittliche Freiheit, die ihn größer macht, als er je vorher gewesen war.

Es ist alles zu Ende, es gibt nichts weiter, es bleibt kein Rest, keine Frage. Alle Konflikte sind ausgetragen: der Konflikt zwischen den Brüdern, der Konflikt beider mit der Weltordnung. Alle dramatischen Folgerungen sind gezogen, und gezogen auf Grund innerer Notwendigkeit, Notwendigkeit der Charaktere, Notwendigkeit des Geschickes. Was hätte denn irgend wesentlich anders gehen sollen auf Grund der einmal gegebenen dramatischen Voraussetzungen? Vor dieser Katastrophe mit ihrem innerlich notwendigen und absoluten Abschluß stehen wir erschüttert und erhoben, überzeugt und beruhigt: wir beugen uns verehrend vor dem, wovor Karl sich beugt, und wir lieben ihn, indem er sein Leiden vollendet, vom Lebenwollen durchs Leidenmüssen zum

Sterbenwollen gelangt. Was bedeuten da diese oder jene Mängel im Einzelnen, auch noch in der Katastrophe? In allem Wesentlichen ist die dramatische Rechnung glatt, geht auf ohne Rest und ohne Brüche.

Und das hat ein kaum Zwanzigjähriger gemacht und sich damit sofort als den geborenen Tragiker legitimiert, dem ein tragisch empfundener Lebensgehalt sich mit unfehlbarer Sicherheit dramatisch gestaltet zur Tragödie. Und dieser selbe, wie traumwandlerisch sichere tragische Dichter war dann sofort im stande, sich nicht nur aus all den nüchternen Verhandlungen mit einer Theaterleitung ebenso klug als fest zu ziehen, sondern nach einem beispiellosen Bühnenerfolge hinzusitzen und über sein eigenes Werk jene Rezension ins „Württembergische Repertorium“ zu schreiben, die immer einzig dastehen wird als das leuchtendste Zeugnis davon, daß große poetische Leistungen von rücksichtsloser Selbstkritik, speciell dramatische Leistungen überhaupt von kritischer Fähigkeit nicht zu trennen sind. Wie man's ansieht und wendet und dreht: ein merkwürdigeres Drama gibt's nicht als die „Räuber“. Wer ihnen nicht gerecht werden kann, versteht Schiller schwerlich; und wer Schiller nicht versteht, versteht schwerlich viel vom Drama und von der Tragödie. Wer ihn aber soweit gelten läßt, dagegen als veraltet betrachtet, den widerlegt schon die ungealterte Jugend der „Räuber“, sowie sie die Bühne betreten, und sei's in der elendesten Schmiere.

Freilich solche Werke entstehen nicht aus lediglich formaler Begabung, und sei sie die mächtigste; eine in irgendwelchem Sinn große Tragödie erwächst nur aus einem persönlichen Lebensgehalt, der aufs Tragische angelegt ist. Mit anderen Worten: jedes Kunstwerk von mächtiger und dauernder Wirkung trägt ein Ethisches im Ästhetischen, das von ihm gar nicht loszulösen ist. Die ewig wiederholten Redensarten von der Notwendigkeit, das Künstlerische vom Sittlichen zu trennen, das beliebte Gezeter über unberechtigtes

Anlegen moralischer Maßstäbe an Kunstwerke, das nervöse Aufschreien, sowie in ästhetischen Dingen nur von Ferne etwas auftaucht wie eine Betonung ethischer Werte — das und dergleichen stammt teils aus einem ästhetischen Formalismus, der das Ästhetische selbst nicht in seiner psychologischen Tiefe zu fassen im Stande ist, teils aus einer oberflächlichen Verwechslung des Ethischen mit dem platt Moralischen. Das Ethische heißt hier zunächst nichts anderes als: das Persönliche einer bedeutenden Menschennatur, das in der Willenssphäre sein Centrum hat und von dort aus, bewußt oder unbewußt, dem ganzen Leben und Schaffen die beherrschende Richtung gibt. Es wird zum Ästhetischen, indem es als Lebensstimmung empfunden, phantasiemäßig angeschaut, in den Gegenstand künstlerischer Darstellung hineingefühlt und hineingeschaut und mit den besonderen Mitteln der Kunst an dem Gegenstand zum Ausdruck gebracht wird. Dieses Ethische im Ästhetischen ist um so bedeutender und wirksamer, je weniger es lediglich zufällig individueller Art ist, je mehr es vielmehr durchwirkt ist von dem ethischen Lebensgehalt einer ganzen Nation oder Zeit — d. h. aber wiederum nicht bloß von zufälligen und vorübergehenden Stimmungen oder Tendenzen der Zeit oder Nation, sondern von dem, was über die Zeit hinausgreift, auch in anderen Zeiten sich wiederholen und wirksam werden kann, einen bedeutenden und dauernden Gehalt der Menschennatur und des Menschenlebens darstellt. In diesem Sinne läßt sich das Ethische vom Ästhetischen niemals trennen, ist es nicht äußerlich und zufällig mit dem Ästhetischen als einem bloß formalen Ding verbunden, sondern geht aus demselben Keim der Persönlichkeit mit dem Ästhetischen auf. Bei kleinen Geistern und schwachen Kunstwerken mag sich beides trennen lassen; einen großen Künstler gibt's nicht ohne ein solches persönlich-ethisches Verhältnis zu seinem Werk; das Ethische im Ästhetischen ist's, was einem Kunstwerk seine eigentliche Größe und Tiefe gibt, was das Werk des Genius von dem

des bloß formalen Talentes unterscheidet. Der Dramatiker und Tragiker zumal kann dieses Ethos gar nicht entbehren, und Schillers tragisches Pathos im besonderen ist untrennbar von seinem Ethos, ist ohne das gar nicht zu würdigen — wie denn andererseits diejenigen, denen sein Pathos nicht behagt, im letzten Grunde sein Ethos unbequem zu finden scheinen.

Die Frage nach dem Ethischen in Schillers „Räubern" führt auf die Entstehungsgeschichte des Werks; sie jedoch in ihrem äußeren Verlaufe oder auch in ihrem inneren Gange durch alle Stadien von Anfang an zu verfolgen, ist hier nicht nötig. Richard Weltrich hat in seiner begonnenen Schillerbiographie im wesentlichen überzeugend dargetan, daß die gangbare Auffassung, die Empörung gegen den Erziehungszwang der Karlsschule habe dem jungen Dichter die „Räuber" eingegeben, nur in sehr bedingtem Maße richtig ist, daß vielmehr die Lebensverhältnisse und Lebensstimmungen, aus denen heraus die „Räuber" erst so recht eigentlich ihren tieferen Gehalt bekamen, in der Zeit zu suchen sind, da Schiller der Entlassung aus der Schule entgegensah, entlassen war und als Regimentsmedikus ohne Portepee bei den Grenadieren stand. Das Entscheidende dabei war, daß jetzt erst für den Dichter die eigentliche Lebens- und Zukunftsfrage sich stellte, daß ihm aber, sowie die Frage nur gestellt war, sofort zum Bewußtsein kommen mußte, er habe gar nicht das Recht, diese Frage sich selbst zu stellen und aus eigener Machtvollkommenheit zu beantworten, weil ein fremder herrischer Wille sich ein für allemal zum Leiter seiner Geschicke gemacht hatte. Was dem Schüler bis dahin nur dunkel im Bewußtsein gelegen sein mochte, in was der Jüngling sich mehr oder weniger widerstrebend, aber doch im ganzen in aller Ordnung und unter der Macht der Gewohnheit gefügt hatte — das trat jetzt dem erwachenden Manne, der aus der Schule ins Leben sollte, auf einmal ins grellste Licht; und wenn er beim

Austritt aus der Akademie je noch gezweifelt hätte, daß er jetzt weniger frei sei als je, die besonderen Umstände seiner Anstellung als Regimentsmedikus hätten ihn darüber belehren können.

Gerade in dieser Übergangszeit konnten und mußten sich in dem jungen Manne Lebensstimmungen erzeugen, in denen seine angeborene Freiheits- und Herrennatur sich im wildesten Konflikt fühlte mit dem ihm vorgezeichneten Lebensgang, mit dem ganzen tausendfach verketteten Zwang der einmal gegebenen Verhältnisse. Bei der starren Unabänderlichkeit und der despotischen Übermacht, mit der diese Verhältnisse vor ihm standen und ihn umspannen, legte sich das eine Mal jene sterbenstraurige todessehnsüchtige Stimmung über sein Gemüt, die ohnedies in diesem Alter der Jugend sich leicht bemächtigt, das andere Mal bäumte sich die gesunde Kraft der eigenen Natur jäh auf gegen den Zwang, suchte schäumend die Zügel zu zerreißen. Und doch waren sie äußerlich nicht zu zerreißen, und auch innerlich war es das Gefühl der Pietät, was dem Freiheitsdrang widerstand, die pietätvolle Dankbarkeit gegen Wohltaten, die man ihn verehren gelehrt hatte auch da, wo „Vernunft, Unsinn, Wohltat Plage" wurde. Nun aber: gerade solche Lebensstimmungen sind wie gemacht für poetische Produktion! Irgendwie muß heraus, was im Innersten tobt und wühlt, die aufs höchste gesteigerte Spannung aller Nerven und Fibern des geistigen Organismus muß sich entladen: nun schlägt die Stimmung in die Phantasie, und ist etwa, wie in diesem Falle bei Schiller, schon eine von der Phantasie einigermaßen zugerichtete Bilder- und Gestaltenwelt vorhanden — bei Schiller eben das, was von den „Räubern" schon entstanden war — eine poetische Phantasiewelt, die nur eben noch des eigentlich persönlichen Gehaltes entbehrt — jetzt ist dieser Gehalt da, jetzt füllt er die Phantasiewelt aus, jetzt schafft der innerste Lebensdrang der ganzen Persönlichkeit aus dem Vollen, jetzt entsteht eigentlich erst das Werk, das vorher die erwachende

Dichterphantasie nur umspült hatte, jetzt entsteht es aus der Tragik des eigenen Lebens und Erlebens heraus, aus dem persönlich empfundenen Widerstreit zwischen Lebenwollen und Leidenmüssen — jetzt entsteht ein Werk, gewachsen, nicht erdacht, der ästhetische Ausdruck des ethischen Lebensgehaltes mit all seiner Stimmung und Leidenschaft.

So fuhr jetzt in die längst begonnenen „Räuber“ der wilde Sturm der eigenen empörten Seele Schillers, der persönliche Freiheits- und Revolutionsdrang des von allen Seiten her beengten und im Zwang gehaltenen Dichters; das Herrenmäßige seiner Natur, das nicht Knecht der Verhältnisse sein sondern sich selbst sein Leben schaffen und in der vom eigenen Genius gewiesenen Bahn zum Wirken auf die Welt weiterschreiten wollte. Aber das war noch nicht alles. Je mehr die Tore der Akademie sich allmählich öffneten, je mehr von dem Leben draußen sich allmählich an Auge und Ohr des Jünglings drängte, je mehr dem reiferen Geiste zum Bewußtsein kam, wie eigentlich die Welt außer der Schule beschaffen sei — je mehr er nach seiner Entlassung der relativen Freiheit des Lebensgenusses sich hingeben konnte: desto mehr legte sich ihm auf die Seele die herbe Empfindung des Kontrastes zwischen der idealen Welt, die der Schüler sich aufgebaut hatte, und der wirklichen Welt, wie sie ihm entgegentrat: eine Welt des glänzenden prunkenden Scheins und der inneren Fäulnis und Hohlheit, eine Welt der Ungerechtigkeit und Vergewaltigung, eine Welt des übertünchten Lasters und des leeren Tugendgeschwätzes, eine Welt menschlichen Elends dicht neben wahnsinnigem Luxus, eine Welt der Feigheit und Faulheit gegenüber der Macht und Despotie, eine Welt aus Papier und Tinte statt aus frischem Geistesleben, eine Welt voll Heuchelei und Verlogenheit. Und was in dieser Welt nicht wirklich so graß und grell war, das erschien dem jugendlichen Auge so, das eben sich öffnete, dems wie ein wehtuender Blitz in den Sehnerv zuckte: das also ist die wirkliche Welt!

Und nun mochten durch die erregte Phantasie auch aufs neue all die Geschichten und Gestalten ziehen, die dem Schüler wohl schon so von Ferne bekannt geworden waren: die Hofgeschichten und Skandalgeschichten aus der nächsten oder einer früheren Vergangenheit und was die Gegenwart noch neues täglich hinzubringen konnte — dann all die Räubergeschichten, wie sie keineswegs Schillers, der Wirklichkeit fremde Erfindung waren, sondern gleichfalls in der Luft der Zeit lagen, wie sie auch die bekannte Erzählung Schubarts darbot, welche in der Entstehung der „Räuber" ihre Rolle spielt — — und was für den Dichter zunächst der Ausbruch ganz persönlichen Freiheitsverlangens und Revolutionsdranges gewesen war, das wurde zugleich auch zu einer flammenden Anklageschrift gegen die verrotteten Staats- und Gesellschaftszustände, wie sie sich um ihn auftaten, zu einem Revolutionsmanifest jugendlich überkochenden Gerechtigkeitsgefühls gegen eine ungerechte und schlechte Welt, gegen ein entnervtes „tintenklecksendes Säkulum" mit all seiner Heuchelei und Nichtswürdigkeit.

Dabei ist aber sofort Eins nicht zu übersehen, und das ist ethisch und ästhetisch das Größte in den Räubern": dieser junge wilde Revolutionär trug zugleich in der eigenen Seele das Maß und die Gerechtigkeit. Recht im Gegensatz zu den meisten unserer heutigen literarisch-socialen Revolutionäre und solcher, die es gerne sein möchten, brauchte sich der junge Schiller nicht auf wilde Anklagen gegen die gegebenen Zustände oder ein bloßes resigniert-grimmiges Abschildern der Schlechtigkeit zu beschränken: das scharfe Auge und das feine Gefühl des geborenen Tragikers war ihm verliehen; aus all dem Wirrwarr der vorhandenen Weltzustände wußte er das Walten einer sittlichen Weltordnung herauszuschauen: er hatte das sichere Gefühl, daß das bloße Sichaufbäumen des Einzelnen oder auch einer ganzen Gruppe und Truppe von Einzelnen gleichen Interesses die Welt nicht einrenkt, daß Maßlosigkeit auch des Gerechtigkeitsgefühls selbst wieder

zum Unrecht und zur Schuld wird, daß „zwei Menschen“ wie Karl Moor „den ganzen Bau der sittlichen Welt zu Grunde richten würden“. So steht dieser junge Dichter nicht nur da als Revolutionär, sondern zugleich als Prophet und Richter: er bändigt seine eigene Leidenschaft durch die tragische Beugung unter höhere Ordnungen, seine Freiheits- und Herrennatur stürmt nicht nur blindlings an gegen eine verrottete Welt, sondern ringt sich auch durch zur ethischen Freiheit mitten in allem Zwang der Welt, zum Herrsein über sich selbst, und sei's in freiwilligem Untergang. Das ist das Persönlich-Ethische in Schiller, was die „Räuber“ werden ließ so, wie sie sind, was sie weit hinaushebt über eine bloße Dramatisierung jener Schubartschen Anekdote, die dem achtzehnjährigen Karlsschüler vorgeschwebt war; das ist das persönlich-ethische Pathos, das durch die „Räuber“ saust und die Gemüter mitfortreißt, wie es eben immer die Wucht einer großen Persönlichkeit tut, mag sie noch so jung und unbändig sein. Aber dieses Persönliche Schillers atmete zugleich im Sturmwind der Zeit. Schiller sprach nur aus, was in tausend jungen Geistern gärte und brauste, was nur andere nicht so stark persönlich fühlen, nicht so dichterisch schauen, nicht so hinreißend aussprechen konnten. Es war eine Wende der Zeit gekommen; der Geist der Revolution brütete über den trüben Wassern des Absolutismus; aller Prunk und Glanz der französischen Ludwige und ihrer deutschen Nachahmer vermochte die innere Fäulnis der herrschenden Welt- und Gesellschaftsauffassung nicht mehr zu decken — es mußte biegen oder brechen! Was in Frankreich drüben bald darauf in den Schlägen der Revolution losbrach, das wühlte auch in Deutschland in der Empfindung der jüngeren Geschlechter, das hatte — von weniger Bedeutendem nicht zu reden — schon zehn Jahre vorher in Goethes „Götz“ sich entladen, in seinem „Werther“ melancholisch geseufzt, ja schon in Lessings „Minna“ und „Emilia Galotti“ sich von Ferne angekündigt — das

entfaltete jetzt in Schillers „Räubern“ ein wildflatterndes Banner, erhub lauten Trompetenstoß. Und doch: nicht Entfeßlung wilder, wüster Gewalt verkündigt der Räuber Moor, sondern an das Gericht der Gewalt über die Gewalt mahnt er; nach einer ewigen Ordnung und Gerechtigkeit weist er hinauf, die über aller Ungerechtigkeit doch im Regimente bleibt. Es gibt kein Werk in der Literatur, das so rücksichtslos die Revolutionsflagge hißt und doch so maßvoll und gebändigt jeder Revolution ihre Grenzen zeigt. Aufschreiende, aufbrausende, aufstürmende Jugend und doch gehaltene Besonnenheit des Mannes, das ist in Schillers Jugendwerk in einziger Weise vereinigt.

Was aber in solcher Weise aus dem ethischen Gehalt einer Dichterpersönlichkeit und seiner Zeit kommt, das wirkt um so sicherer auch auf andere Zeiten, je weniger es doch im Zufälligen und Vergänglichen der Zeit stecken bleibt, je stärker es die Saiten in der Menschennatur anschlägt, die in irgend einer Weise immer wieder erklingen. Und auch das ist bei den „Räubern“ der Fall. In irgend einer Weise und Zeitform kann die Menschheit immer wieder erleben, der Einzelne und ganze Generationen, was als jugendliches Pathos durch die „Räuber“ geht — der Kampf um Freiheit und Herrschaft, dessen heißen Atem wir aus Schillers Erstlingstragödie verspüren, ist noch lange nicht ausgekämpft.

Vollwichtiger, als es Schiller mit den „Räubern“ getan hat, kann ein tragischer Poet sein Dasein und seine Zukunft der Welt nicht ankündigen. Und was an jugendlicher Unvollkommenheit im Einzelnen und Nebensächlichen dem Werke anhaftet, das erhöht für das geschärfte Auge nur die Bedeutung des Ganzen und Wesentlichen. Und auch heute noch muß man zuerst die „Räuber“ würdigen und verstehen, wenn man dem ganzen Tragiker Schiller gerecht werden will; in diesem Werk ist die Richtung eingeschlagen, die Schiller unter allem Wechsel der Stoffwahl und des Stils doch in der Hauptsache als tragischer Dichter festhielt. Eine

eingehende Betrachtung der „Räuber“ gibt über Schillers tragische Weltauffassung und über das Tragische überhaupt schon so viel Aufschluß, daß die sämtlichen folgenden Tragödien das hier Gewonnene nur bestätigen, erweitern, ergänzen können.



Drittes Kapitel.

Fiesco.

Der „Fiesco“ steht in der Entwicklung von Schillers dramatischem Schaffen in der Mitte zwischen den „Räubern“ und „Kabale und Liebe“ — nicht zu seinem Vorteil in der Mitte zwischen jener typischen Erstlingstragödie und der bühnenwirksamsten Tragödie Schillers, die zwar an vertieftem Gehalt und reifer Schönheit, nicht aber an unmittelbar packender Wirkung und ungebrochener Lebensfülle von späteren Dramen übertroffen wird.

Dazwischen steht der „Fiesco“ — bei allen großen Vorzügen, die auch er aufweist — doch wie eine Art von Zwangsprodukt, wie eines jener Werke, die ein Dichter macht, um eben wieder etwas zu machen, nachdem er mit einem andern Werke einen großen Wurf getan hat; worin er zwar sich selbst nicht verleugnen kann, worin aber nicht mehr die selbstherrliche Unmittelbarkeit, die naive unbewußte Notwendigkeit des Genius waltet wie in der früheren Schöpfung, mit der er sein Reich angetreten hat; der „Fiesco“ zeigt gewisse äußerliche und unwesentliche Untugenden der „Räuber“ in erhöhtem Maße: den ärgsten Schwulst der jugendlich dramatischen Kraftsprache Schillers muß man nicht in den „Räubern“ suchen, sondern im „Fiesco“; und die Beeinträchtigung der Lebenswahrheit durch die Übertreibungen unerfahrener Jugend ist in den „Räubern“ nicht halb so schlimm wie im „Fiesco“. Ferner war das Feld der politischen Aktion, auf das der Dichter hier zum erstenmale

geriet, ihm noch nicht so vertraut wie zur Zeit, da er den „Wallenstein" und „Maria Stuart" schrieb — aber auch nicht so vertraut wie das Phantasiegebiet subjektiver Auflehnung gegen das Bestehende, das Gebiet der böhmischen Wälder in den „Räubern". Schiller selbst fühlt das und spricht es in der Vorrede aus, indem er den „Fiesco" mit den „Räubern" vergleicht und sagt: „es stand nicht bei mir, meiner Fabel jene lebendige Glut einzuhauchen, welche durch das lautere Produkt der Begeisterung herrscht; aber die kalte, unfruchtbare Staatsaktion aus dem menschlichen Herzen herauszuspinnen und an das menschliche Herz wieder anzuknüpfen — den Mann durch den staatsklugen Kopf zu verwickeln — und von der erfinderischen Intrigue Situationen für die Menschheit zu entlehnen — das stand bei mir." Mit anderen Worten: Schiller war Dichter und Dramatiker genug, um auch diesem an sich wenig dramatischen Stoffe dramatisches Leben einzuhauchen, das Dramatische in einer Reihe von Scenen zu packendster Wirkung zu steigern und für den politischen Helden und die politische Handlung menschliches Interesse zu wecken — aber so mit allen Muskeln und Nerven, mit Glut und Blut der innersten Persönlichkeit wie in den „Räubern" konnte sich Schiller im „Fiesco" nicht geben. Und so entstand — eben in der Zeit, da der Erfolg und die Folgen der „Räuber" des Dichters Loslösung von der Heimat nach sich zogen und in mehr als einem Sinn für sein ganzes Leben verhängnisvoll wurden — es entstand in dieser Zeit, in vielfach gehemmter, durch innere und äußere Störungen beeinträchtigter Arbeit, in mehrmaliger, durch Dalberg veranlaßter, oft verdrossen und unlustig gemachter Umarbeitung ein Werk, das trotz all seiner eigentümlichen Vorzüge doch neben den „Räubern" notwendig abfallen mußte. Vollends in der letzten Bearbeitung, in der es auf die Mannheimer Bühne kam! Denn in dieser Bearbeitung sind zwar manche Grellheiten der Form gedämpft, fehlt

z. B. der Bombast, den Fiesco an Leonorens Leiche ausschäumt — aber das Stück ist ein ganz anderes geworden, als es vorher war: es ist gar keine Tragödie mehr. Diese Bearbeitung geht uns heute im Grunde gar nichts mehr an; wir haben uns an die Druckausgabe zu halten, nach welcher das Drama als „republikanisches Trauerspiel" in Schillers Werke übergegangen ist.

Wie stellt sich nun hier das dramatisch-tragische Problem?

Faßt man zunächst den Charakter des Titelhelden ins Auge, so ergibt sich auf den ersten Blick wohl eine gewisse Ähnlichkeit Fiescos mit Karl Moor: auch hier ein junger feuriger Mensch mit glänzenden Anlagen, auch hier die ganze Kraft eingesetzt im Kampf gegen die bestehende Ordnung, die ein Gesicht der Unordnung zeigt — es ist in diesem Fall die monarchisch gewordene Staatsordnung Genuas, die, solange sie von Andreas Doria vertreten wird, noch erträglich scheint aber doch dem republikanischen Freiheitssinn widerspricht, die aber in Gianettino Doria zur heillosen unerträglichen Tyrannei zu werden droht. Und auch Fiescos überschwellende Jugendkraft zerschellt wie die Meereswoge an der harten Klippe einer stärkeren Macht, an dem unbeugsamen Starrsinn des republikanischen Geistes, den er herausgefordert hat, nachdem er ihm scheinbar gedient hat, und der ihm, in Verrina verkörpert, den Untergang bereitet. Und dieser Untergang vollzieht sich mit dramatischer Folgerichtigkeit und Notwendigkeit: ein Mann wie Fiesco ist nicht dazu angetan, als einer unter vielen nur der Gewinnung der republikanischen Freiheit zu dienen wie ein Verrina, der ganz unter der Herrschaft seines Prinzips steht, wie ein Sacco und Calcagno, die ihre kleinen Privatinteressen unter dem Mantel des Patriotismus verstecken, wie der biegsame Jüngling Bourgognino oder die unbedeutenden anderen Verschworenen: ein Fiesco ist zum Herrschen geboren, seine ganze Seele dreht sich nur um die Eine Axe: „Gehorchen und Herrschen, Sein und Nichtsein" — er wird, wie Verrina

sagt, „den Tyrannen stürzen, das ist gewiß — aber er wird Genuas gefährlichster Tyrann werden, das ist gewisser!“ So, wie er ist, muß er, wenn die Doria gestürzt sind, nach ihrem Purpur greifen — und das liefert ihn in die Hand des Verrina. In der Geschichte ertrinkt Fiesco bekanntlich völlig undramatisch durch ein zufälliges Ausgleiten — Schiller hat mit dem Blick des Dramatikers sofort erkannt, daß das „die Natur des Dramas nicht dulde“, und hat das ganze Stück so sehr auf die dramatische Begründung dieses Untergangs hingearbeitet, daß der Schluß der Mannheimer Bühnenbearbeitung, wo Fiesco das Scepter zerbricht und am Leben bleibt als Genuas freiester Bürger, das ganze Drama nachträglich aufhebt. — In dem allem liegt auch das, was als tragische Verstrickung Fiescos, als sogenannte „Schuld“ gelten darf: daß er trotz seiner Versuche, die Herrschbegier in seiner Natur niederzukämpfen, nicht gegen seine Natur aufkommt, sondern ihr folgen und an ihr zerscheitern muß.

Zweierlei also fehlt diesem Charakter nicht: die dramatische Notwendigkeit des Naturells, die ihn in Konflikt mit stärkeren Mächten treibt, obwohl er ihnen unterliegen muß — und die Größe, die Mächtigkeit des Persönlichen, die das Interesse und das Mitgefühl mit seinem Geschicke weckt. Die Größe ist nur ein wenig beeinträchtigt dadurch, daß eine Sucht nach Größe, ein bewußtes Großseinwollen sich mit der natürlichen Kraft und Anlage zum Großen mischt — das mindert jede Größe einigermaßen. Auch bei Karl Moor ist etwas davon, aber bei ihm weniger störend weil näher jener tragischen Überhebung verwandt, welche ins Amt der Gottheit greifen will.

Wesentliche Momente des Tragischen im Dramatischen also auch hier! Wie ist es aber mit dem Leiden? Tritt auch das von vornherein so überzeugend, das Mitgefühl gefangen nehmend auf wie bei Karl Moor und selbst bei Franz? Leidet Fiesco wirklich unter dem Zwang seiner

Natur und seiner Lebensbedingungen? Subjektiv nicht, vom Standpunkt seines eigenen Empfindens aus nicht, wenigstens bis zur Katastrophe nicht. Bis dahin ist er vielmehr im freudigen Vollgenuß seiner selbst, seiner Kraft und Macht über die Gemüter, seiner von Scene zu Scene wachsenden Erfolge. Sein zeitweiliges Schwanken und Ankämpfen gegen die eigene Natur ist nicht so ernst und nachhaltig, daß es als Leiden erschiene; es sind mehr Aufwallungen des republikanischen Gewissens und Pflichtgefühls, die er nicht eigentlich will, durch die er sich nicht viel innere Qual und Not schafft; im Centrum seines Willens ist kein leidvoller Kampf. Erst am Ende des vierten Aktes, in der Scene mit Leonore, beginnt ein innerer Bruch bei ihm, wird sein straff aufs Ziel gespannter Wille erschüttert durch die Vorstellungen der Gemahlin, die ihm gewisse häßliche Konsequenzen zeigt, die „Despotenangst" vormalt und die Fürsten als „mißratene Projekte der wollenden und nicht könnenden Natur", die „zwischen Menschheit und Gottheit niedersitzen". Nun fällt er ihr kraftlos um den Hals: „Leonore, was hast Du gemacht?" — nun beginnt, aber beginnt nur ein inneres Leiden und Brechen. Dann auf der Höhe seines Sieges, an der Leiche der von ihm selbst Getöteten, da leidet er allerdings furchtbar — nur daß gerade dort, wo er sich „aufgelegt fühlt, die Natur in ein grinsendes Scheusal zu zerkratzen", die „Pest unter die Seelen zu blasen", wo er „viehisch um sich haut" — „mit frechem Zähneblecken gen Himmel" — dann „in hohles Beben hinabgefallen" — wo er dem Calcagno den Kopf gegen die Leiche drückt u. s. w. — nur daß gerade hier die schwülstigen Übertreibungen der Form unser Mitgefühl durch ein Lächeln stark beeinträchtigen. Auch rafft sich Fiesco aus diesem Leiden wieder auf und in seiner Schlußscene mit Verrina ist er wieder der Alte, nur mit einem Zug von Sanftmut und Wehmut, der auf das ausgestandene Leiden zurück und wie eine Ahnung auf den nahen Untergang hinausweist.

Also subjektiv tritt der tragische Leidenszug bei Fiesco stark zurück; erst die Katastrophe bringt ihm das Leiden als Vorboten des Untergangs. Aber nun achte man auf etwas anderes: dem zweiten Auftritt des dritten Aktes, jenem Monolog in der Morgendämmerung, im Angesicht der über Genua aufgehenden Sonne — dem Monolog, in welchem der Entschluß, nach der Herrschaft zu greifen, sich herausarbeitet — diesem Monolog geht die Scene zwischen Verrina und Bourgognino voran. Schiller hat sie unnötigerweise in „Nacht“ und „furchtbare Wildnis“ verlegt, aber auch ohne das und die übertrieben gräßlichen Ausdrücke wirkt sie, rein durch die Sache, ästhetisch furchtbar genug. Verrina eröffnet dem Bourgognino: „Fiesco muß sterben“ — „sterben durch mich!“ Diese Anordnung und Verkopplung dieser beiden Scenen und an dieser Stelle ist ein trefflicher Griff des Dichters, der wieder einmal den Takt des echten Tragikers zeigt: von hier an hängt für unser Empfinden die eiserne starre Hand des harten Republikaners über dem nach dem Herzogsmantel greifenden Fiesco — die Hand, die ihm den Mantel von den Schultern zerren und, wenn der Mantel fällt, den Herzog nachstürzen wird. Und wenn auch Fiesco nichts davon ahnt — wir wissen's! Für uns ist er ein Todgeweihter von diesem Augenblick an, und je näher, je sicherer er seinem Ziele zuschreitet, desto unaufhaltsamer sehen wir ihn dem Augenblick entgegengehen, da Verrina Wort halten wird. Wenn er auch nicht leidet, wir leiden für ihn — „Caesar, morituri te salutant“, so schreiten die tragischen Helden am Zuschauer vorüber.

Also doch ein Leiden, das uns in Mitleiden hineinzieht, nur hier nicht in der Seele des Helden, sondern in unserer Seele für ihn. Und es ergibt sich hier eine Ergänzung für jenes Moment des Tragischen, das sich in den „Räubern“ so deutlich gezeigt hat: das tragische Leiden kann sich, wie es das komische in sehr vielen Fällen tut, auch darstellen nicht als ein subjektives, sondern als ein

objektiv über dem Helden hängendes, das nur wir sehen, unter dem aber der Held hingeht in einem Zustand, den man die tragische Verblendung nennen kann; ganz gewiß ist auch er geeignet, unser Mitgefühl herauszufordern.

In der reifsten Form erscheint diese tragische Verblendung bei Wallenstein. Bei Fiesco wirkt sie — das ist zuzugestehen — nicht in der tragischen Stärke wie bei Wallenstein, denn jene wichtige Scene Verrinas und Bourgogninos geht eben doch etwas zu rasch an uns vorüber und der Eindruck des energischen Handelns statt des Leidens beherrscht bis zur Katastrophe hin so sehr unsere ganze Auffassung von Fiesco, daß dadurch das tragische Mitgefühl entschieden beeinträchtigt wird. Denn am siegesgewissen Handeln nehmen wir eben einen weniger tief in die Seele bohrenden Anteil als am Leiden, jedenfalls eben nicht den Anteil, der psychologisch den Charakter der tragischen Wirkung trägt.

Die tragische Wirkung des „Fiesco" wird gegenüber der der „Räuber" auch dadurch etwas geschwächt, daß es eben dem Dichter doch nicht ganz gelungen ist, für die „kalte unfruchtbare Staatsaktion" das volle menschliche Interesse zu gewinnen. Was Schiller über das Mannheimer Publikum klagte: „republikanische Freiheit ist hier ein Schall ohne Bedeutung — in den Adern der Pfälzer fließt kein römisch Blut" — ja, das wird eben am Ende auf jedes Publikum zutreffen, das nicht ganz positiv für die Idee der republikanischen Staatsform begeistert ist. Man mag diese Staatsform als die ideale betrachten — theoretisch; geschichtlich hat sie sich nur in wenigen Fällen als die richtige überzeugend dargetan. Republik oder Monarchie, das ist eine Frage des theoretischen Prinzipienstreites und der praktischen Möglichkeit und Nützlichkeit im einzelnen gegebenen Fall. Steht der Fall so wie dort in Genua, daß der alte Andreas Doria dem spottenden Fiesco als sein letztes Wort erwidern kann: „armer Spötter, hast du nie gehört, daß Andreas

Doria achtzig alt ist und Genua glücklich?" — und daß wir ihm das glauben — steht es so, daß selbst Verrinas Schlußwort sein kann: „ich gehe zum Andreas" — steht die Sache so, so verliert der republikanische Staatsgedanke, um dessen willen Fiesco ins Wasser muß, für diesen Fall sehr viel von dem Charakter der zwingenden Notwendigkeit einer höheren, allgemein gültigen Ordnung, so bekommt die Tat des Verrina einen bedenklichen Anstrich von politischem Doktrinarismus. Vor einem solchen können wir bei einem ehrwürdigen grauen Freiheitskämpfer einen gewissen Respekt haben, aber — und um das handelt sich's — er erwärmt nicht menschlich, füllt uns nicht mit jener ehrfürchtigen Beugung vor einer großen Ordnung, wirkt nicht die tragische Erhebung, die wir in Karl Moors Untergang verspüren. Wer versichert uns denn, daß das von Verrina vertretene Prinzip so absolut recht hat wie das die vergänglichen politischen Bildungen überragende allgemeine Prinzip, dem Karl Moor sich unterwirft? Wer außer Verrina versichert uns, daß Fiesco nicht nur Genuas Tyrann überhaupt, sondern Genuas „gefährlichster" Tyrann werden wird? Jenes ist „gewiß", dieses nicht ohne weiteres. Fiesco könnte auch ein Andreas werden — großen Stil genug hat er dazu — und das wäre immerhin etwas. Kurz, die politische Notwendigkeit von Fiescos Untergang wird nicht genugsam zur allgemein menschlichen und Schicksalsnotwendigkeit — und auch das schwächt die tragische Wirkung, schwächt sie um so mehr, je weniger wir Fiesco selbst „menschlich leiden" sehen. Die verschiedenen Momente des Tragischen hängen eben immer aufs engste zusammen.

Fiescos dramatisches Gegenspiel sind nicht sowohl die Doria — die tun ja nicht eben viel — das ist vielmehr Verrina. Ist er tragisch? Äußerlich geht er nicht unter; und wenn man das Merkmal des Tragischen nur in dem Tod der tragischen Person sehen wollte, wäre nichts Tragisches an Verrina. Aber: bei ihm, mehr als bei Fiesco sehen

wir von Anfang an ein Leiden. Gleich wie er auftritt als eine der schwarzen Masken beim Feste des Fiesco, trägt er den Trauerflor am Arm: er trauert als Sohn des Vaterlandes um die verstorbene „Mutter". Ihn beherrscht das republikanische Prinzip so vollständig, daß es ihm zur leidvollen Leidenschaft wird. Sodann ist er der Vater der Berta, er ist's, dem die Tyrannei des Gianettino aufs Heilloseste in das Heiligtum der Familie greift, er ist der Virginius und Odoardo, der noch andere als politische Gründe zu seinem Tyrannenhaß hat, Gründe, unter deren Wucht sein Vaterherz menschlich blutet. Ferner: sobald geschehen ist, was Verrina gewollt hat, sobald Fiesco sich an die Spitze der Verschwörung gesetzt hat, schlägt die politische Genugtuung darüber für Verrina in die bittere Not des Patrioten um. So, wie sich Fiesco in der Scene mit dem Maler Romano zeigt, ist es für Verrina sofort klar: das gibt nicht den Befreier, das gibt den neuen Tyrannen. Aber dieser ist sein Freund, den er „brüderlich warm liebt", der „einen Platz in seiner Brust hat, den das Menschengeschlecht dreifach genommen nicht mehr besitzen würde" — diesem Freund gegenüber muß er sich, so wie er einmal ist, weil er Verrina ist, der leidenschaftliche Republikaner — er muß sich von vornherein den ungeheuren Entschluß abringen: „wenn Genua frei ist, stirbt Fiesco". Und mit diesem Entschluß in der Seele, mit der Notwendigkeit dieser todbringenden Aufgabe vor Augen, muß er die ganze aufreibende Verschwörungs- und Empörungsarbeit durchmachen, muß er sich zur Unterwerfung zwingen unter Fiescos herrische Führerschaft und all sein persönliches Leid noch dazu tragen. Und endlich, da es geschehen ist, da Genua frei ist und nun Fiesco sterben soll — wie wehrt sich Verrinas Innerstes gegen die Tat, die er doch selbst sich auferlegt hat: gewaltsam wirft er die Freundschaft weg, versichert Fiesco, daß er ihn hasse, redet „Mensch gegen Mensch" mit ihm, ein Richter im Namen der freiheitbegehrenden Menschheit

— aber man spürt die innere Qual heraus, mit der er sich zu dem allem zwingt. Und dann, wie er einsieht, daß er umsonst geredet hat, wie er nun an die Tat muß: die Wehmut, mit der er noch einmal den Freund umarmt, das letzte Aufflackern einer Hoffnung, — da wo er, der nie vor einem Menschen gekniet ist, den Fußfall vor Fiesco tut und ihn aus gebrochener Seele heraus anfleht: „wirf diesen Purpur weg!" — endlich die Entschlossenheit dessen, der mit all seinen Idealen fertig ist: „ich steh auf und reize dich nicht mehr" — der fürchterliche Hohn: „wenn der Purpur fällt, muß der Herzog nach" — und sein letztes Wort an die herbeieilenden Verschworenen: „Ertrunken — — ertränkt, wenn das hübscher lautet — Ich gehe zum Andreas". Man übersehe nicht, was in diesen allerletzten Worten liegt: er, der seine ganze Lebensleidenschaft drangesetzt hat, die Doria zu stürzen, hat den ertränken müssen, der sie in der Tat gestürzt hat; er muß nun dem wankelmütigen Pöbelhaufen sich anschließen, der „zum Andreas geht". Das ist der innere Tod, die geistige Selbstvernichtung für diesen Verrina, obwohl er äußerlich sein Leben behält, äußerlich der Sieger über seinen Gegenspieler Fiesco bleibt.

Dieses Leiden — und die Seelengröße, die sich in ihm offenbart — und die enge Verbindung von beidem — und die Notwendigkeit des Charakters und des Geschickes in dieser Verbindung: das ist's, was uns den düsteren Verrina so nahe ans Herz bringt, näher als den glänzenden Fiesco — das ist's, nicht sein republikanisches Prinzip und die starre Konsequenz, mit der er daran festhält. Und das ist tragisches Mitgefühl, was wir ihm entgegenbringen, tragische Erschütterung über die innere Selbstvernichtung, zu der er sich selbst verurteilt hat — und zugleich tragische Erhebung in dem Gefühl: auch das höchste und aufrichtigste politische Pathos ist noch nicht das Höchste an sich; den idealsten politischen Bestrebungen haftet noch eine Einseitigkeit und

Endlichkeit an gegenüber den großen immanenten Weltgesetzen, welche nicht nur das Einzelgeschick, sondern auch die Geschicke der Völker und Staaten bestimmen; über der politischen Partei, so rein und überzeugt ihre Ziele verfochten werden mögen, steht noch etwas Höheres. Zunächst das Vaterland — und dieses ist am Schluß des „Fiesco", so wie der Fall liegt, durch keinen andern vertreten als durch den Andreas; er allein ist — das erkennt auch Verrina und gerade er — im Augenblick noch die Bürgschaft für den Bestand des Vaterlandes. Aber auch die Geschicke des Vaterlandes sind eingeordnet in gewisse allgemeine Lebensordnungen der Menschheit, die der feurigste Patriot nicht ändern kann, denen wir uns verehrend unterwerfen müssen, auch wenn sie uns unerforschlich sind.

So wird schließlich Verrina der eigentliche und Hauptträger des Tragischen in dieser Tragödie der politischen Freiheit, als die man den „Fiesco" von jeher betrachtet hat. Daneben tritt die dritte tragische Gestalt des Dramas stark in den Hintergrund, Leonore, Fiescos Gemahlin. An sich weist sie in Schillers Kunst, Frauengestalten zu bilden, einen Fortschritt auf — der Amalia in den „Räubern" gegenüber. Die Gräfin Julia Imperiali ist noch verzeichnet und ins Grelle gemalt, obwohl angesichts der historischen Renaissanceweiber nicht ohne einen Zug von Lebenswahrheit; Verrinas Tochter Berta hat gar nichts Individuelles, ist ein untragisches armes Leidensgeschöpf, das nur klägliche und traurige Empfindungen hervorrufen kann. Leonore dagegen, obwohl zuweilen von einer an Amalia erinnernden Sentimentalität, ist doch im Kern ihres Wesens eine nicht unwahre und in den tragischen Konflikt wohl eingeordnete Figur. Es ist eine leidende, weiche, feine Frauenseele, nicht ohne Hoheit, wie sie das dem Calcagno gegenüber zeigt, aber zur Gattin eines Fiesco nicht geschaffen. Sie kann ihn grenzenlos lieben und schwärmerisch bewundern, aber sie kann nicht Schulter an Schulter mit ihm stehen in den

Kämpfen seines Lebens. Vollends in der „stürmischen Zone des Thrones" vermöchte sie sich nicht zu halten. Das weiß sie, das sieht sie klar mit weiblicher Intuition — und so kann sie nur leiden unter sich und unter Fiesco und unter ihrer Verbindung mit ihm; und sie leidet um so mehr, als sie, abermals mit dem weiblichen Scharfblick der Liebe, die gefährliche Lage Fiescos klar durchschaut, während er in seiner Verblendung dahingeht. Aber sie hat nicht die Kraft, für ihn handelnd und kämpfend einzutreten, im Lärm der Revolution verliert sie das innere Steuer, wird zur Schwärmerin, die in Mannskleidern ins Getümmel und in den unberechenbaren Zufällen des Straßenkampfes in Fiescos eigenes Schwert läuft. Es ist keine Frage, daß in diesem Charakter und diesem Geschick etwas Tragisches liegt; aber die Gestalt ist nicht scharf genug herausgearbeitet, daß sie im Kampfe der Männer unser Interesse kräftig genug in Anspruch nehmen könnte.

Nicht ohne einen kräftigen tragischen Zug ist endlich auch Andreas Doria, eine jener wie aus Erz gegossenen Gestalten kraftvoller, imponierender Männlichkeit und Würde, die Schiller so trefflich gelingen. Was er leidet durch die Schuld seines Neffen, die indirekt seine eigene ist, hat einen entschiedenen Ansatz zum Tragischen, doch entwickelt sich sein Geschick nicht tragisch, vielmehr ist er am Ende der Sieger im Kampfe, ohne daß er etwas anderes dazu tun würde, als daß er da ist. Durch sein bloßes Dasein ist er ein mächtiger Hebel der dramatischen Handlung, eine starke Stütze der tragischen Wirkung des Ganzen.

Läßt so, alles in allem genommen, der „Fiesco" an rein tragischer Wirkung manches vermissen, so enthält er dafür ein Beispiel tragischen Humors, das für dessen Wesen höchst instruktiv ist: im Mohren. Den Einfluß des Shakespearischen Humors kann diese Schöpfung zwar nicht verleugnen, aber dennoch steht dieser „confiscierte Mohrenkopf, die Physiognomie eine originelle Mischung von Spitzbuberei

und Laune“ in seiner poetischen Realität durchaus auf eigenen Füßen. Was aber die Hauptsache ist: er bildet nicht etwa eine komische Episode in der Tragödie, sondern er ist mit der dramatisch-tragischen Handlung aufs engste verflochten. Das tragische Pathos des ganzen Dramas bekommt durch ihn seine humoristische Kehrseite: dieser ausbündige Spitzbube, der keinen Schuß Pulver wert ist, darf sich zutraulich neben einen Fiesco stellen und sich aufspielen, als habe er eigentlich die ganze Genua erschütternde Revolution gemacht. Und er bildet sich das nicht nur ein, sondern er macht in der Tat sehr viel: nicht nur im Auftrage Fiescos, der seinerseits subjektiven Humor genug hat, um den Mohren nicht bloß gelegentlich zu benützen, sondern ihm eine Zeit lang in der Tat eine gewisse Vertrauensstellung launig überlegen einzuräumen — vielmehr auch auf eigene Faust greift der Mohr in die Vorbereitungen zu der Revolution ein, mit einer eigentümlichen Mischung von niedriger Wichtigtuerei und raschem Spitzbubenscharfblick. So ballt sich hier das absolut Nichtige mit dem Großen und Bedeutenden zu einem innerlich unhaltbaren und doch enge verkoppelten und tatsächlich wirksamen Widerspruch zusammen; das Tragische und das Komische verbindet sich zum tragischen Humor — und es könnte fast wie bewußte Absicht aussehen, wenn der Dichter an zwei Stellen, die scharf kontrastieren, das Komische und das Tragische dieses Humors in Worte bringt. Die eine Stelle ist dort im dritten Akt, wo der Mohr „treuherzig“ zu Fiesco sagt: „Gelt, Fiesco? Wir zwei wollen Genua zusammenschmeißen, daß man die Gesetze mit dem Besen aufkehren kann“ — die andere liegt in der Katastrophe: der Mohr hat endgültig „seine Arbeit getan“, mit dem humoristischen Verhältnis zwischen ihm und Fiesco ist es aus; der gemeine Spitzbube hat sich entpuppt, und Fiesco hat ihn ernsthaft richten lassen — und jetzt tritt das Tragische dieses ganzen Spieles von Humor mit furchtbarer Wucht wieder ins Recht, wenn

Verrina den Fiesco fragt: „Nur im Vorbeigehen, Herzog, sage mir, was verbrach denn der arme Teufel, den ihr am Jesuiterdom aufknüpfet?“ Fiesco antwortet: „Die Canaille zündete Genua an“ — und Verrina gibt zurück: „Aber doch die Gesetze ließ die Canaille noch ganz?“

— Das speciell Dramatische im „Fiesco“ ist weniger straff gespannt, nicht mit jener unbewußt genialen Sicherheit geführt wie in den „Räubern“. Namentlich der Höhepunkt im dritten Akt ist nicht mit der Energie hinauf- und herausgetrieben, die man wünschen möchte. Man hat im Ganzen den Eindruck, als ob es den Dichter nicht geringe Mühe koste, die verschiedenen dramatischen Momente einheitlich zusammenzuhalten — er bringt's noch fertig, aber es wird ihm schwer. Im Ganzen gilt das. Im Einzelnen entfaltet Schiller auch hier wieder eine Fülle der stärksten dramatischen und theatralischen Wirkungen, und wenn auch manche zu grell, sogar verletzend wirken, so wirken dafür andere um so erfreulicher. Namentlich im zweiten Akt zeigt Schiller wieder sein ganzes angeborenes, schon in den „Räubern“ bewährtes Feldherrntalent, mit dem er die Massen dramatisch regiert: wie er die Empörung der Gemüter in Adel und Volk immer stärker anschwellen läßt, bis endlich die ganze Revolution in Fiescos Hand liegt, das ist meisterhaft gemacht. Am Ende bleibt doch auch der „Fiesco“ eines jener Dramen eines großen Dichters, die wir mit all ihren Fehlern lieben und gelten lassen müssen. Und es bedeutet in der Entwicklung Schillers die erste Hinwendung des Dichters zu jenen großen Stoffen aus der Geschichte, in denen er der Menschheit große Gegenstände „Herrschaft und Freiheit“ in immer neuen Wendungen vorführt. Nur daß der junge Dichter dieses Stoffgebietes noch nicht so Herr ist, wie er es später ist, und daß die Macht des Persönlichen und Ethischen hier nicht so eindringlich wirkt wie in den „Räubern“. Wohl aber kann man sagen: vom Atem der Zeit geht etwas auch durch den „Fiesco“; das Revolutionäre,

das Pathos der Freiheit wagt sich hier noch etwas unsicher auf den politischen Boden, während es in den „Räubern“ sich mehr im Gebiete des Socialen und allgemein Ethischen gehalten hat.



Viertes Kapitel.

Kabale und Liebe.

Von dem Felde der politischen Aktion, das Schiller in „Fiesco“ noch unsicher betreten hatte, zog er sich mit seiner folgenden Tragödie auf ein Gebiet zurück, auf dem er zunächst noch besser zuhause war, das auch dem Interesse des Publikums unmittelbarer zugänglicher sein mußte — auf das Gebiet des sozialen Lebens und seiner Tragik. Da brauchte er nicht weit zu gehen, um Zustände und Charaktere sofort zur Hand zu haben. Den kleinen deutschen Fürsten, der Louis XIV. spielt, dem das Volk nichts ist als Mittel für seine Launen und Lüste; den allmächtigen Günstling, der sich durch Verbrechen emporgearbeitet hat und als williger Diener der Lüste seines Herrn ihn beherrscht, das Land knechtet und aussaugt; die abenteuernde Maitresse, für die der Schweiß des Volkes zu Perlen und Diamanten wird; den innerlich verfaulten Höfling, von dem man nicht weiß, was größer ist, seine Lächerlichkeit oder seine Schlechtigkeit, „das Bonmot von gestern, die Mode vom vorigen Jahr“, sobald er in Ungnade gefallen ist; die corrumpierte Beamtenwelt, die kein eigenes Pflichtgefühl kennt und zu allem zu brauchen ist, was von oben befohlen wird; das gedrückte und geknickte, um das Selbstgefühl gebrachte Bürgertum, das höchstens eine Faust im Sacke zu machen wagt, aber sofort wieder in serviler Untertänigkeit erstirbt, weil es aus Erfahrung weiß, daß das Recht eine wächserne Nase hat und die Gewalt alles ist; die Masse des niederen Volkes, das wie eine Viehherde getrieben, nötigenfalls kurz=

weg zusammengeschossen wird; die schroffe Scheidung der Stände, nach der nur der Adel gilt, und der Bürger Canaille ist; der Ämterschacher, der ruchlose Soldatenhandel, die sittliche Fäulnis, die Vergiftung der Volksmoral, die von den verseuchten oberen Kreisen immer tiefer hinunterfrißt, auch das Heiligtum der Familie verpestet; die Unsicherheit aller Verhältnisse unter der Herrschaft einer schrankenlosen, launenhaften, kein Gesetz achtenden Willkür — diese und ähnliche Erscheinungen und Zustände, die wir heutzutage nur noch vom Hörensagen zu kennen glauben, sie lagen dem schwäbischen Dichter des vorigen Jahrhunderts noch nahe genug; er konnte sie mit Händen greifen, konnte selbst noch die Stickluft atmen, die sich als beengende Atmosphäre über sein Drama legt. Und es gehörte schon ein guter Mut des Obersten von Seeger dazu, als er das Stück im Jahr 1793 in Stuttgart aufführen ließ; es ist andererseits wieder sehr begreiflich, daß die vornehme Gesellschaft beim Herzog das Verbot des Stückes und einen Verweis für den Obersten durchsetzen konnte.

Hier konnte Schiller aus dem Vollen des gegenwärtigen Lebens schöpfen, hier konnte Empörung und Groll der eigenen Seele sich aussprechen wie in den „Räubern“ — hier schienen tragische Konflikte sofort gegeben, sobald nur etwas Tüchtiges und Echtes in dieser verfaulten Welt sich regen wollte, wo jede Regung des Widerstandes an sich schon Leiden sein mußte.

Es wird nach den Angaben von Caroline v. Wolzogen angenommen, daß Schiller das Drama konzipiert habe in dem vierzehntägigen Arrest auf der Stuttgarter Hauptwache, den er sich durch seine unerlaubte Reise nach Mannheim zur zweiten Aufführung seiner „Räuber“ nebst einer fürchterlichen Influenza zugezogen hatte; nach den Angaben von Andreas Streicher, Schillers treuem Fluchtgenossen wäre das Stück erst auf jener betrüblichen Fußreise von Mannheim nach Frankfurt in des Dichters Seele aufgegangen,

in jenen gedrückten Stimmungen, da er jenen demütigenden Brief um ein Darlehen an Dalberg schrieb. Jedenfalls hat Schiller an dem Drama gearbeitet in den trübseligen Herbsttagen 1782 im „Viehhof“ zu Oggersheim, wo er widerwillig seinen „Fiesco“ umarbeiten sollte, wo die düstere Sorge um sein Geschick wie der Herbstnebel auf seiner Seele lag — und vollendet wurde das Werk in der Einsamkeit des Exils in Bauerbach: jedenfalls also ist das Drama ein Erzeugnis der Zeit, da der Dichter selbst schwer unter dem Druck der sozialen Verhältnisse litt, da er sich dichterisch Luft machen mußte, um nicht innerlich zu ersticken.

Begreiflich ist es daher, wenn auch dieses Drama noch Auswüchse und Übertreibungen der sprachlichen Form, des Ausdrucks zeigt. Aber ganz bewunderungswürdig ist es, wie der Dichter hier die *dramatische* Form meistert, ohne sich durch den subjektiven Anteil, den er am Stoffe nimmt, ins Formlose treiben zu lassen. „Kabale und Liebe“ wird von der landläufigen Leitfaden- und Einleitungsdramaturgie hergebrachtermaßen mit einigem wohlwollenden Achselzucken behandelt; es ist aber das Stück von Schiller, das dramatisch und theatralisch die souveränste Kraft und Macht der Komposition zeigt und in *dieser* Beziehung weder von ihm selbst noch von anderen übertroffen worden ist. Die riesige Wirkung, welche das Stück bei seiner ersten Aufführung in Mannheim übte, ist heute noch bei jeder halbwegs erträglichen Aufführung zu verstehen: das Ganze packt und schlägt ein bei allen, die nicht literarisch verbildet sind, sondern einfach sich dem Eindruck des Werkes hingeben. Und das hängt wesentlich an der absolut sicheren Folgerichtigkeit, mit welcher die dramatische Handlung aus den Charakteren herauswächst, an der alle Nebenwege vermeidenden Geschlossenheit der Komposition und an der instinktiven Sicherheit, mit der der Dichter auch hier, und hier noch mehr als sonst, zwei Dinge in Eins arbeitet, die in andern Dramen so oft auseinander fallen: die dramatisch-poetische Wirkung und die Bühnenwirkung.

Daß von diesen speciell dramatischen Vorzügen die tragische Wirkung des Stückes mächtig unterstützt werden muß, ist von vornherein anzunehmen; ja man wird vermuten dürfen, daß selbst etwaige Schwächen des tragischen Problems durch diese dramatisch-theatralische Kraft gedeckt werden können.

Die eigentliche Heldin des Stückes ist in der Tat, wie Schillers ursprünglicher Titel besagt, die „Luise Millerin"; der Iffland'sche Titel „Kabale und Liebe" steht mit dem wirklichen Gehalt der Tragödie nur in sehr äußerlicher Beziehung. Mit dem Charakter der Luise steht und fällt das Ganze; überzeugt sie nicht, so hat alle bissige und unverständige Kritik, die seit Karl Philipp Moritz bis auf den neuesten abgeschriebenen Schulleitfaden über das Stück ergangen ist — zwar immer noch nicht völlig Recht, aber sie wird doch begreiflich. Und wenn wir bisher bei Schiller kein besonders starkes Talent wahrgenommen haben, weibliche Charaktere zu zeichnen, so mag uns von vornherein etwas bange werden.

Die Grundzüge der dramatischen Handlung sind außerordentlich einfach und ohne Zweifel jedem gegenwärtig. Ist sie aber glaublich? Sie ist's ohne weiteres, sofern es sich um die Möglichkeit von Zuständen wie die vorausgesetzten, von Charakteren wie der Präsident, der Hofmarschall, der Fürst, die Lady, Musikus Miller und Frau handelt; sogar der ausbündige Schurke Wurm ist zum mindesten nicht unmöglicher als Franz Moor. Sie ist aber nicht glaublich, die Handlung, sobald zweierlei nicht überzeugend wirkt: einmal, daß Luise sich zu dem verhängnisvollen Brief bestimmen läßt — und dann, daß Ferdinand die freche Trügerei glaubt. Und von der dramatischen Überzeugungskraft dieser zwei Momente hängt auch die tragische Wirkung ab, insofern wenigstens, als mit ihr die Überzeugung von der inneren Notwendigkeit des Untergangs der Liebenden steht und fällt. Beides aber, die Möglichkeit des Briefes

und der Glaube Ferdinands hängt im letzten Grunde am Charakter der Luise.

Ich habe einmal eine Schauspielerin in der Rolle der Luise gesehen: es war eine ganz mittelmäßige jugendliche Liebhaberin, und ihre Gesamtleistung in der Rolle war gleichfalls mittelmäßig bis unzureichend; aber in der Briefscene wirkte sie vollständig überzeugend, überzeugender als manche sonst weit bessere Schauspielerin — allerdings unterstützt von einem maßvollen, den Bösewicht nicht übersteigernden Wurm, der überdies dem Schurken eine gewisse fascinierende Gewalt des Persönlichen zu geben wußte. Und wodurch überzeugte diese Schauspielerin? Sie traf — wahrscheinlich, ohne sich's bewußt zu sein oder etwa Bulthaupts „Dramaturgie der Klassiker“ über diesen Punkt nachgelesen zu haben — das einzig Richtige: sie spielte sozusagen gar nicht, sie verhielt sich vollständig passiv, sie ließ alles über sich ergehen, leidend, willenlos, in Tränen aufgelöst — man hatte den Eindruck: die ist schon so weit, daß sie vollends zu allem gebracht werden kann, die förmliche Schande ausgenommen. Und soweit ist Luise in der Tat in dieser Scene, trotz der tönenden Worte, die sie zur Abwechslung in den Mund nimmt. Sie hat auf alles verzichtet, es ist ihr alles andere gleichgültig, sie denkt nur an eines noch, an die Rettung ihrer Eltern, die wegen der unehrerbietigen Worte Millers in der Schlußscene des zweiten Aktes angeblich mit einem Halsprozeß bedroht sind.

Und wie ist sie soweit gekommen? Nicht anders als auf dem Weg ihres Charakters. Man sehe sie nur vom ersten Augenblick an, wo sie auftritt; ja vorher schon bekommen wir einen Zug an ihr zu wissen, den man ja nicht übersehen darf, der sie vortrefflich einführt. Gleich in der ersten Scene, wo der Musikus seiner dummen Frau den Kopf wäscht über die von ihr beförderte Liebschaft der Tochter — da spricht die Frau von den „prächtigen Büchern“, die der Major der Luise ins Haus schaffe und aus denen

sie immer „bete" — der Alte aber fährt heraus über die „höllische Pestilenzküche der Belletristen", in der das Mädel künstlich aufgekocht werde: „ins Feuer mit dem Quark! Da saugt mir das Mädel weiß Gott was als für himmlische Alfanzereien ein, das läuft dann wie spanische Mücken ins Blut und wirft mir die Hand voll Christentum noch gar auseinander, die der Vater mit knapper Not so noch zusammenhielt. Ins Feuer sag ich! Das Mädel setzt sich alles Teufelsgezeug in den Kopf u. s. w." Und in der dritten Scene stöhnt Miller seiner Tochter selbst gegenüber wieder über „die Frucht von dem gottlosen Lesen". Der Alte hat ganz Recht, wenn auch in einem etwas andern Sinn, als er's meint: er denkt vorzugsweise daran, daß das Mädchen durch die Bücher ihren Stand verachten gelernt habe, von der Weltauffassung der oberen Stände angesteckt und in ihre Liebelei hineingehetzt worden sei — in Wahrheit hat Luise durch die Romane, die sie gelesen hat, den Fluch der Halbbildung auf sich geladen, den Fluch, den heute noch viele sich anlesen: die sentimentale Verfälschung des einfachen, natürlichen Gefühls. Sie ist nicht mehr naiv, sie folgt nicht geradehin ihrem Gefühl, wie es aus einer gesunden, wenn auch mäßig gebildeten Seele in einem gesunden Leibe kommen müßte, sie hat sich vielmehr ihr Gefühl und ihr Verhältnis zu dem Geliebten schon zurechtgestutzt und aufgebügelt nach romanhaften Mustern. Sie sieht den Konflikten, die ihrer Liebe ja drohen müssen, nicht entgegen mit der glücklichen Blindheit der Leidenschaft, die sich der Gegenwart überläßt, meinethalb mit der stillen Ahnung kommenden Unheils aber doch mit dem gesunden Willen, sich und das Geliebte zu behaupten auf Gefahr des Untergangs — sondern sie hat sich diese Konflikte schon zurechtgelegt im Stil der üblichen Romankonflikte, sie hat sich eine sentimentale Wehmut des Entsagens angelesen und gefällt sich darin, noch ehe überhaupt ein Entsagen von ihr gefordert wird. Das ist psychologisch ganz wahr und verständlich: solche Opfer

des Lesens, Opfer einer in „himmlische Alfanzereien“ verirrten Phantasie und einer durch diese Phantasie angekränkelten Reflexion — solche Opfer gibt es, gibt es namentlich unter dem Fluche der Halbbildung; aber das sind eben nicht die Seelen, die in der Kraft geraden ungebrochenen Gefühls den Konflikten gegenübertreten können, die das Leben ihnen bringt. Nicht „das bischen Christentum“ haben die Bücher der Luise Millerin „auseinandergeworfen“, sondern das richtige Gefühl haben sie ihr verwirrt — und insofern hat sie allerdings „alles Teufelsgezeug im Kopf“.

Man höre sie nur, wie sie zum erstenmal selbst auftritt: aus der Kirche kommt sie, das Buch in der Hand, und ihr erstes Wort, nachdem sie guten Morgen gesagt hat, ist: „o, ich bin eine schwere Sünderin, Vater!“ — ihr zweites: „War er da, Mutter?“ Da haben wir's ja gleich auf der Hand, den ganzen verhängnisvollen Widerspruch in ihrer Seele! Und dann das verwirrte, in anempfundener Reflexion verwirrte Gewissen, das aus ihren Reden spricht — das sentimentale „ich entsag' ihm für dieses Leben“ und der ebenso sentimentale Ausblick auf ein künftiges Leben, in dem die Standesunterschiede geschwunden sein werden. Keine Spur von einer heiteren Kraft, die Gegenwart zu genießen, von dem gesunden unverbildeten Seligsein im Besitze des Geliebten, mit dem ein Clärchen in Goethe's „Egmont“ trotz aller Ahnung des kommenden Verhängnisses sprechen kann: „so laß mich sterben, die Welt hat keine Freuden auf diese!“ Und gleich darauf in der Scene mit Ferdinand dieselbe Haltung der Luise, die er mit einem gewissen Recht „Kaltsinn“ nennt — das romanhafte „Ferdinand, ein Dolch über dir und mir! Man trennt uns!“ — die ganze Unfähigkeit, das Recht des Herzens anders als in einer reflektierten Leidensseligkeit zu behaupten! Von vornherein nicht der leiseste Versuch, zu wollen und zu wagen, zu kämpfen und zu besitzen!

Und auf was zieht sie sich dann in solcher Gemütsverfassung zurück? Immer ausschließlicher auf die Pflicht

der Pietät gegen den Vater. Das ist der Schild, mit dem sie die — stark ausgedrückt — sentimentale Feigheit ihrer Seele deckt. In dieses Pietätsgefühl, das ja an sich recht lobenswert und schön ist, verbohrt sie sich immer mehr, je mehr sie des Mutes anderer Gefühle bar wird; und nachdem sie gar die schreckliche Scene am Schluß des zweiten Aktes durchgemacht hat, in der die ganze brutale Gewalttätigkeit des Präsidenten zutage getreten ist, in der aber auch Ferdinands rücksichtsloser Mut sich gezeigt hat, mit dem er sich den Verhältnissen entgegenwirft, um das Recht seines Gefühls zu behaupten — nachdem Luise das durchgemacht hat, ohne an Ferdinands Beispiel sich stärken zu können, bleibt natürlich in einer Seele wie die ihrige nur der eine Eindruck haften, daß sie recht habe mit ihrem Entsagen — der andere Eindruck, daß es auch noch Waffen gegen die vornehmen Schurken gebe, geht an solch einer Seele spurlos vorüber. Und nachdem nun gar infolge jener Scene ihre Eltern eingekerkert, scheinbar, aber nur scheinbar ganz in der Hand des übermächtigen Tyrannen sind: da ist diese Seele vollends fertig mit allem, da klammert sie sich nur noch an den einen Wunsch der kindlichen Pietät, die Eltern zu retten. Wer will sich nach dem allem wundern, daß sie den Brief schreibt, den Wurm ihr diktiert? Sie vollendet ja damit im wesentlichen nur das, wovon sie von Anfang an geredet hat: ihrem Ferdinand entsagen, ihren Eltern, ihrem Stand sich opfern! Ob das auf eine mehr oder weniger marternde Weise vollends geschieht, das ist für sie jetzt Nebensache; sie ist ja innerlich so gut wie fertig — geh's nun, wie es wolle!

Faßt man also den Charakter der Heldin scharf ins Auge, so ist der Brief vollständig glaublich und damit die dramatische Handlung nach seiner Seite gerechtfertigt. Schiller feiert sogar hier wieder einen Triumph dramatischer Motivierungskunst, den ihm nicht gleich einer nachmacht. Und fragt man nach dem Tragischen in diesem Charakter, so springt ja ein tragisches Moment in die Augen: das Leiden,

das aus dem Charakter kommende, mit ihm unabwendbar verknüpfte Leiden — Charakter hier nicht bloß im Sinne des erworbenen, sondern auch des angeborenen Charakters, des Naturells: denn so zerlesen, so durch Halbbildung gebrochen kann eben nur eine Natur werden, die von Haus aus wenig Widerstandskraft gegen die Einflüsse der Lektüre, gegen falsche Bildungsanflüge hat: ein Naturell, das von Haus aus zur Sentimentalität neigt. Dem Naturell und Charakter arbeitet aber auch hier wieder das Geschick, die ganze Verschlingung der Verhältnisse entgegen: ein Bürgermädchen, das die Bildung der höheren Stände in einem durch die Ferne begehrenswerten unerreichbaren Glanze und doch wieder in täglicher verführerischer Nähe vor sich sieht, das eine dumme Gans zur Mutter und eine auffallende Schönheit zur einzigen Mitgift hat — ein Bürgermädchen des vorigen Jahrhunderts, das eine übertriebene Vorstellung von der überragenden Herrlichkeit der oberen Stände, von der unüberschreitbaren Kluft der Stände hat, das zu jener Herrlichkeit emporschielt und doch ein geheimes Grauen vor ihrer Übermacht und vor ihrer berückenden Fäulnis hat — ein in solchen Verhältnissen stehendes Mädchen darf dann nur erleben, daß ein Mann, ein tüchtiger, trefflicher Mann aus jenen Kreisen ihr in Liebe naht, ihre Liebe gewinnt und ihr auch noch Romane in die Hände spielt: so muß sie — bei dem Naturell, das Luise hat — geliefert sein, so ist sie zu nichts anderem verdammt als zum Leiden.

Das ist alles innerlich wahr und kommt nach der Seite des Leidens hin der tragischen Wirkung willig entgegen. Wie aber steht's mit der tragischen Ergänzung zum Leiden, mit dem erschütternden Eindruck, daß etwas Herrliches, Kraftvolles, zum frischen freudigen Leben Bestimmtes leide und untergehe? Dieser Eindruck ist bei Luise nicht so stark, als man wünschen möchte. Sentimentalität und Leiden durch Sentimentalität ist und bleibt eine Schwäche, die uns Unbehagen verursacht und die tragische Wirkung beeinträchtigt.

Trotzdem ist nicht zu übersehen, daß dieser Zug bei Luise umsomehr zurücktritt, je näher sie der Katastrophe rückt. Nachdem sie einmal ihr Alles, ihres letztes Wünschen und Begehren in den Abgrund ihres Leidens geworfen hat, gewinnt sie allmählig eine Fassung, die nicht ohne Größe ist, wenn sie sich auch zuweilen wieder in einer Weise ausdrückt, die stark nach den „verfluchten Büchern" schmeckt — die Fassung einer Seele, die, vom Leben betrogen, dem Tode vertraut ist und unter den Augen dieses letzten Freundes, trotz zeitweiligen natürlichen Grauens, der Sentimentalität den Abschied gibt und die Natur wiederfindet — nicht zum Leben freilich, sondern eben zum Sterben. Und da dieser Eindruck am Schluß des Ganzen steht, so bleibt er am Ende der beherrschende; es hat sich wenigstens eine tragische Läuterung in der Heldin vollzogen. Und schließlich ist auch das nicht zu vergessen: Luise ist kein Mann, sondern ein Weib — die Passivität einer weiblichen Natur ist unserm Mitleid zugänglicher als die eines Mannes. Und auch das noch: weibliche Schönheit, von angegeisteten Mannweibern über die Achsel angesehen, hat gerade im Leiden an sich schon etwas von jener Fähigkeit, tragisches Mitleid zu wecken, der man sich nicht leicht ganz entziehen kann.

Nun aber bleibt noch der andere Punkt: wenn auch glaublich, dramatisch wohlbegründet und tragisch verhängnisvoll ist, daß Luise den Brief schreibt — ist es überzeugend, daß Ferdinand den Betrug glaubt? Und wie steht es überhaupt mit Ferdinands Charakter und seiner Tragik?

Sieht man zunächst, soweit möglich, vom Charakter Ferdinands ab, so hängt auch hier wieder die Sache zunächst am Charakter der Luise. Was? — wenn ein Mädchen sich so aufführt, wie sie es tut, wenn sie dem feurigen wagemutigen Idealismus des jungen Mannes nichts gegenüberzusetzen hat als das pessimistische sentimentale Entsagenwollen: ist's da ein so großes Wunder, wenn Ferdinand schon im ersten Akte solche „Anwandlungen" etwas sonderbar

findet, wenn ihm im dritten, da er von Flucht spricht und sie über nichts als Strafe, Opfer, Pflicht reflektiert, einen Augenblick der Gedanke durch den Kopf schießt: „du lügst, dich fesselt etwas anderes hier!" Und nun kommt ihm der Brief in die Hand, er muß doch — das ist selbstverständlich, aber man scheint oft gar nicht daran zu denken — er muß doch ihre Handschrift kennen, und als er sie ins Verhör nimmt und ihr selbst in den Mund legt, daß und wie sie sich rechtfertigen solle, als sie trotzdem in ihrer Rolle des Opferlamms beharrt und ihn versichert, daß sie den Brief geschrieben habe: da soll ein junger Hitzkopf, der zugleich eine gerade reine Seele ist, nicht um alle ruhige Überlegung kommen und glauben, was man ihn auf raffinierte Weise glauben machen wollte? Sie, ihr Charakter und was aus ihm folgt, ist in erster Linie schuldig daran, daß er glaubt.

Freilich auch sein Charakter! Ferdinand ist ein junger Idealist, ist rein unter der vermufften Hofgesellschaft geblieben, denn er ist nicht völlig unter ihren Einflüssen aufgewachsen, er hat „Grundsätze von Akademien mitgebracht", einen „Romanenkopf" nennt ihn sein Vater eben mit Rücksicht auf diese anderen Grundsätze; er ist von Natur heftig, reizbar, zur Eifersucht geneigt, nicht ganz ohne Mißtrauen — ein bis zum vierten Akt ganz in sich einiger, leicht begreiflicher und leicht darstellbarer Charakter. Und gerade die anima candida macht seinen Glauben an den Brief verständlich — sie und der Hitzkopf — er müßte doch eigentlich schon ein raffinierter Schurke sein wie die andern, um das Bubenstück zu durchschauen. Zwar zweifelt er trotz der Handschrift Luisens eine Weile, aber er ist doch bald überzeugt, muß überzeugt sein — doppelt und dreifach, weil Luise ist, wie sie ist.

Wo liegt nun aber das Tragische in Ferdinands Charakter und Geschick? Eine so von vornherein prädestinierte Leidensfigur ist er nicht wie Luise, der das Unglück — richtiger die Unfähigkeit zum Glück in ihre ganze seelische Natur

geschrieben ist. Dennoch steht auch er von vornherein unter dem Druck eines Leidens. Einen Vater haben, den man für einen Verbrecher, einen Schurken halten muß; ein Erbe, eine Carriere mit sich herumtragen, die einen immer „an einen abscheulichen Vater erinnern“ — „im zwölften Jahr Fähnrich, im zwanzigsten Major“, weil der Vater seine Ehre an die Gunst des Fürsten verkauft hat — „herrliche Aussichten — Geheimrat — Gesandtschaften — außerordentliche Gnaden“ — aber das alles nicht seiner eigenen Tüchtigkeit, sondern der Nichtswürdigkeit des Vaters verdanken müssen — und dabei selbst ganz andere Ansichten haben, den sittlichen Idealismus der Jugend besitzen, der noch nicht in kahler Streberei verdorrt ist, andere „Begriffe von Größe und Glück“ haben als der Vater und die ganze Umgebung: das alles ist doch an sich schon ein ethisches Leiden. Und jetzt wird ihm gar noch zugemutet, er soll die Lady Milford heiraten, damit sie dem Herzog auch nach seiner lediglich politischen Heirat verbleibe, und damit der Präsident durch sie in seinem Einfluß bleibe. Das ist viel von einem solchen Jüngling verlangt! Gut, gegen solche Ehrlosigkeit wehrt er sich einfach mit einer entschlossenen Weigerung; und er hat dabei noch die Genugtuung zu sehen, daß die Milford doch nicht so ganz unwürdig ist, wie sie scheint. Aber das Leiden ist eben, daß er mit seiner Weigerung das Unwetter über Luise heraufbeschwört — jetzt kommt jene Schlußscene des zweiten Aktes, in der der Zorn des Präsidenten mit brutaler Gewalttätigkeit ausbricht. Es braucht keine Erörterung, zu welcher Qual diese Scene auch für Ferdinand wird; doch auch hier weiß er sich wieder zu wehren und den Angriff des Vaters durch das äußerste „teuflische“ Mittel abzuschlagen. Aber nun beginnt die „Kabale“, die zum Teil eben auf seine hitzige, leichtgläubige Natur gebaut ist — und dagegen ist er wehrlos. Nun hat er die Seelenqual der fürchterlichsten Enttäuschung auszustehen: das Heiligenbild, vor dem er schwärmerisch gekniet hat, liegt im Kot;

er glaubt, nichts mehr tun zu können als — es zertrümmern und sich mit. Und dennoch abermals die fürchterlichste Enttäuschung: im Angesicht des Todes enthüllt sich die Wahrheit, Luisens Unschuld — zu spät!

Faßt man nur das ins Auge, so wird man versucht sein, zu sagen: wohl, hier leidet ein trefflicher Mensch, aber das ist kein tragisches Leiden! Das ist grausame Quälerei, die uns empört und verbittert, aber nicht zu jenem ergebenen und erhebenden Mitgefühl tragischer Versöhnung bewegt. Und dies um so mehr, als Ferdinand nicht einer Macht und Ordnung erliegt, die wir verehren können, auch wo sie zermalmt — sondern der gemeinen Schlechtigkeit und Niedertracht, die wir nur hassen und verachten können. Zwar siegt diese Niedertracht nicht endgültig: der Präsident und sein Helfershelfer Wurm verfallen ja in der Katastrophe dem Gericht — aber was soll uns diese ordinäre Gerechtigkeit, die den Bösewichtern schließlich noch ihre Strafe diktiert? Das ist doch nicht jene höhere Gerechtigkeit, die aus dem Untergang der tragischen Personen selbst uns anweht, in diesem Untergang sich überzeugend und dadurch erhebend manifestiert.

Ja, das scheint alles ganz richtig, und es ist nicht zufällig, daß einerseits „die Moderne“ sich für ihre untragischen, bloß quälenden und empörenden Dramen gerne auf „Kabale und Liebe“ beruft, so wenig sie sonst von Schiller wissen will — daß andererseits diejenigen, welche nicht tiefer in die Schiller'sche Tragödie zu blicken wissen, jener Berufung achselzuckend recht geben und eines der besten Dramen Schillers preisgeben. Aber man sehe doch näher zu, um gerade an „Kabale und Liebe“ sich von dem großen Unterschied zwischen dem Tragiker Schiller und den modernen Qual- und Elendsdramatikern zu überzeugen! Der obige Einwurf ist nur so lange richtig, als man zweierlei übersieht:

Einmal — wer hat denn im letzten Grund all das Leiden geschaffen, das aus dem Verhältnis Ferdinands zu

Luise kommt? Er doch, Ferdinand. Seine Liebe zu ihr, das rein menschliche Recht des Herzens in allen Ehren: aber so naiv kann doch der Sohn des Präsidenten, obwohl er auf Hochschulen einen anderen Geist eingesogen hat, obwohl er sittlich von der Schlechtigkeit des Hofes nicht angesteckt ist, obwohl seine ganze Natur und Weltanschauung ihn von diesen Kreisen trennt — so naiv kann er doch nicht sein und ist er auch nicht, zu meinen, daß er eine Heirat mit der Musikantentochter nur so ohne weiteres durchsetzen werde. So naiv ist die alte Gans, die Millerin — Ferdinand nicht. In dem Augenblick, da er seiner Liebe zu Luise Ausdruck gibt, ein förmliches Liebesverhältnis mit ihr eingeht, muß er sich bewußt sein, daß er sich hier auf etwas einläßt, was — wie die Dinge einmal liegen — schwerlich gut ablaufen kann; muß er sich bewußt sein — und ist sich auch bewußt — daß er in dem Mädchen Hoffnungen weckt und sich selbst solche macht, die sich höchstens unter schweren leidvollen Konflikten und nur bei ganz ausnahmsweise günstigen Wendungen der Dinge erfüllen können. Er muß sich dessen bewußt sein und ist sich's bewußt, er spricht es gegenüber der Lady aus: „Ich bin der Schuldige. Ich zerriß zuerst ihrer Unschuld goldenen Frieden — wiegte ihr Herz mit vermessenen Hoffnungen und gab es verräterisch der wilden Leidenschaft preis.“ Er hat ihr die Romane in die Hand gegeben, die sie nicht verdauen konnte, die ihr das gesunde Gefühl verwirrt und verschoben haben — sie mit ihrem Leiden ist mehr als zur Hälfte sein Geschöpf. Und sein ist deshalb auch das Leiden, das aus all dem kommt. Damit aber hört das Leiden sofort auf, bloß brutale Quälerei zu sein; zum einen Teil kommt es immer noch auf Rechnung der übermächtigen Verhältnisse, zum andern Teil aber kommt es auf Rechnung von Ferdinands Charakter, der sich in einen ungleichen Kampf mit diesen Verhältnissen eingelassen hat. Einlassen mußte freilich. Ein jugendlicher Idealismus wie der seinige rennt im Wagemut der Leidenschaft auch

gegen Hindernisse an, die ihm nicht verborgen sein können; und sowie sich der Schleier der Leidenschaft einmal über das Auge gelegt hat, wird es immer blinder für die Wirklichkeit, die vor dem Auge steht, und sieht durch den rosigen Schleier tausend unmögliche Möglichkeiten. Das ist ja psychologisch ganz wahr. Ferdinand muß von vornherein wissen, was er anrichtet, und doch kann er's nicht lassen. Das ist seine tragische Verblendung; das hebt für unser Gefühl sein Leiden über die bloß empörende Quälerei hinaus und gibt ihm die Wendung ins Tragische.

Dazu kommt aber noch ein Zweites: Ferdinand ist bei all seinem jugendlichen Idealismus keine weiche Schwärmerseele, sondern eine herrische, gewalttätige Natur, insofern der echte Sohn seines Vaters. Dieser, der Präsident, ist ja keineswegs der bloße Theatertyrann, der bösartige Titelkupferminister mit dem großen Ordensstern, den verschränkten Armen und den zusammengekniffenen Lippen, der nur seine Wollust darin findet, die Leute zu quälen und zu schinden. Er ist gewissenlos durch und durch, hart, gewalttätig, wo es seine egoistischen Zwecke gilt, er geht skrupellos über das Schicksal anderer weg, wo er seinen Weg machen will. Aber er hat dabei, so wie Schiller ihn zeichnet, etwas seiner ganzen Umgebung Überlegenes, in seiner Art Vornehmes, er hat Geist, Energie, unbeugsame Konsequenz des Charakters, er ist nicht bloß der verdorbene Höfling, der eben einmal die Macht hat, sondern er hat etwas persönlich Imponierendes. Von dieser Natur des Vaters aber hat auch Ferdinand sein Teil — nur ins jugendlich Reine und ins jugendlich Unbesonnene übersetzt. Schon sein erstes Auftreten dem Vater gegenüber zeigt, daß da zwei eherne Köpfe aufeinanderstoßen; seine Weigerung der Lady gegenüber beweist nicht nur den Stolz des Ehrenmannes, sondern auch, in ihrer Form, einen Charakter, der mehr zum Befehlen als zum Gehorchen angelegt ist; in der Schlußscene des zweiten Aktes verfährt Ferdinand in seiner Art ebenso

herrisch und bestimmt wie der Präsident und gewinnt damit für den Augenblick das Spiel. Und dann, am Anfang des vierten Aktes, nachdem er den Brief gefunden hat — wie er da hereinstürmt in den Saal: „War kein Marschall da?“ — „Der gnädige Herr soll im Namen der ganzen Hölle daher kommen!“ — wie er dann den Jammermenschen, den Hofmarschall, der aber nicht nur ein lächerliches Kalb, sondern, solange er Einfluß hat, auch ein gefährlicher Kerl ist — wie Ferdinand diesen Burschen ins Gebet nimmt, ehe er sich zu Luise wendet — da spürt man sofort aus der ganzen Luft, die weht: hier ist nicht bloß ein wütender, eifersüchtiger junger Mensch, der rast und tobt und nach der Pistole greift — hier ist eine Natur, die im Stand ist, niederzuwerfen und zu zerschmettern; eine Herrennatur, die keinen Anspruch aufgibt, die, was sie einmal ergriffen hat, nicht fahren läßt, sondern eher zertrümmert. Und so spricht er sich denn auch in dem darauf folgenden Monolog unzweideutig aus: „Verloren! ja, Unglückselige! Ich bin es. Du bist es auch. — Richter der Welt, fordere sie mir nicht ab! Das Mädchen ist mein! — — „Das Mädchen ist mein! Ich einst ihr Gott, jetzt ihr Teufel!“

Das ist deutlich genug, um zu zeigen, daß Ferdinand nicht etwa in ordinärer Verzweiflung unglücklicher Liebe sich und seine Geliebte tötet, sondern daß wir es hier mit einer jener Kraftnaturen zu tun haben, die der junge Schiller liebt, die sich vermessen, der ewigen Gerechtigkeit ins Handwerk zu greifen. Und dem entspricht auch Ferdinands ganzes Verhalten in der Katastrophe: als ein Richter tritt er in das Haus, das er früher als Liebender betreten hat — „das Mädchen ist mein!“ das klingt aus allem heraus, was er redet und tut. Sein Geschöpf ist Luise, so wie sie ist, und er als Schöpfer glaubt, sein Geschöpf auch wieder vernichten zu dürfen. Damit wird er freilich zuletzt ebenso zu Schanden wie Karl Moor, auch er steht vor der Leiche der Luise wie der „Knabe, der sich anmaßte, mit Jupiters

Keule zu spielen" — und damit hat die Sache wiederum ein ganz anderes Gesicht, als wenn man nur den der Kabale Erliegenden ins Auge faßt. Nun ist es auf einmal wieder eine andere Macht, die in seinem Untergang sich offenbart: wieder jene Macht der sittlichen Weltordnung, die nicht duldet, daß der leidenschaftliche egoistische Einzelwille sich ungestraft an ihre Stelle setze und den Herren spiele — und zugleich die Notwendigkeit eines kraftvollen Charakters, dessen eigenes Übermaß die tragische „Schuld" wird, die ihn und andere verderbt. Nun können wir tragisch mitfühlen, nicht bloß erbittert uns empören, und in der tragischen Beruhigung, die jetzt eintreten kann, erhält dann erst auch die irdische Gerechtigkeit, die den Präsidenten ereilt, ihren höheren Wert: sie ist jetzt ein Ausfluß und Abbild jener ewigen Ordnung, die in Ferdinands und Luisens Untergang sich erprobt hat.

Bei einem Tragiker wie Schiller muß man sich eben immer die Mühe nehmen, etwas genauer hinzusehen nach dem, was der Dichter eigentlich will und gibt, man muß das Auge haben, den Charakteren ins Innere zu sehen und sie durch alle Zusammenhänge der dramatischen Handlung zu verfolgen. Sonst kommt man allerdings zu Urteilen, wie das hergebrachte über „Kabale und Liebe" ist.

Obwohl Luise Millerin die eigentliche dramatische Heldin des Stückes ist, an deren Charakter die ganze Möglichkeit der dramatischen Handlung hängt, so erschließt sich doch der tragische Gehalt des Dramas erst, wenn man auch Ferdinands Charakter scharf ins Auge faßt. Und noch etwas darf man nicht außer acht lassen: auch hier wieder tritt zu den Notwendigkeiten der Charaktere die Notwendigkeit des Geschickes, der Verhältnisse. Auf dieser Seite der Sache liegt in „Kabale und Liebe" ein ganz besonderer Nachdruck. Die gegebenen sozialen Verhältnisse befinden sich von vornherein in einer solch unheilvollen Verwirrung, Recht und Unrecht, Recht und Gewalt stehen in solch unheilbarem Mißverhältnis; die ganze Gesellschaftsordnung erscheint so

heillos auf den Kopf gestellt, und alle Bestandteile dieses verkehrten sozialen Baues sind doch so mit eisernen Klammern zusammengehalten — daß man von Anfang an den Eindruck haben muß: hier gibt's ein Unglück, wenn jemand an diesen Klammern rütteln will! Die ganze Atmosphäre, die über dem Stück liegt, ist so elektrisch überladen, daß es ein verderbliches Gewitter geben muß. Wie aber das Wetter einmal losgebrochen ist und eingeschlagen hat, da sind zwar die vernichtet, welche es gewagt haben, ihr Haupt den Strahlen auszusetzen, aber die Luft ist reiner geworden. Nicht deswegen, weil zwei Schurken dem Gericht überliefert sind — es gibt dergleichen noch mehr; der Fürst kann einen andern Günstling finden, der's geradeso treibt — es geht auch nicht diese ganze korrumpierte Gesellschaft vor unsern Augen aus den Fugen. Aber gerichtet ist sie für uns, so gründlich gerichtet, daß wir mit der Sicherheit hinweggehen: das hält sich nicht mehr lang, das muß in sich selber zusammenbrechen. Wir ahnen das Kommen eines Umschwungs, wenn wir auch noch nichts davon unmittelbar sehen — historisch gesprochen weht der Luftzug, der vor der französischen Revolution hergeht, auch durch die „Luise Millerin" wie durch die „Räuber" und in gewissem Sinn durch den „Fiesco". Und so hat auch die Tragik der Verhältnisse, die über dem Stück so dick und schwer liegt, zuletzt wieder nicht bloß eine niederdrückende, sondern zugleich eine befreiende Wirkung; wir spüren: was innerlich faul und verlogen ist, muß zusammenkrachen, sei's nicht heute, dann morgen oder übermorgen. Und das hat unsere Billigung, denn es ist gerecht und wahr. Für diese Seite der Sache ist eine kleine Scene des zweiten Aktes von besonders einschlagender Wirkung, die Scene zwischen der Lady und dem Kammerdiener. Sie auf der Bühne als bloße Episode zu streichen, ist Stumpfsinn; wir wollen und müssen den alten Mann sehen und hören mit seinem „am jüngsten Gericht sind wir wieder da" und seinem „legt's zu dem Übrigen".

Bei dem allem ist freilich Eines nicht zu leugnen: faßt man die Tragik dieses Dramas für sich allein ins Auge, so behält sie bei all ihrer Echtheit doch etwas Schwerlastendes. Um so weniger darf man übersehen, was Schiller getan hat, sie zu entlasten, getan hat durch den kräftigen Zug von tragischem Humor, der durch das Stück geht — in anderer Weise wieder als im „Fiesco“ mit dem Mohren, aber eher mit stärkerer als mit schwächerer Wirkung.

Jedes Ding hat zwei Seiten; auch eine verrottete Hofgesellschaft, auch der Standesunterschied. Gerade diese beiden für dieses Drama so wichtigen Faktoren zeigt Schillers Humor nicht nur von der tragischen und pathetischen, sondern auch von der komischen und trocken realistischen Seite. Eine vornehme Gesellschaft wie die in „Kabale und Liebe“ sieht der humorlos befangene Pathetiker und Doktrinär nur mit Zähneknirschen und Fäusteballen; der humorvoll freie Geist zürnt wohl auch über sie, aber nicht ohne überlegenes Lächeln. Und so stellt Schiller neben den Präsidenten, der nur schlecht und furchtbar ist, und seinen Sekretär Wurm, die ins gemein Schuftige übertragene Ausgabe seines Herrn (ein im übrigen mindestens so glaubhafter, vielmehr wahrerer Charakter als Shakespeares Jago) — neben diese beiden stellt Schiller den Hofmarschall Kalb als wohlabgewogene Kontrastfigur. Man mag etwas von Karrikatur in ihr finden, das schadet nichts; im Gegenteil: ein Bursche wie der Hofmarschall, von dem Ferdinand einmal sagt, er stehe da, „wie wenn ihn ein Buchdrucker dem Allmächtigen nachgedruckt hätte“, ist in seinem Wesen nichts anderes als eine Karrikatur des Menschenbildes; und daß eine innerlich hohle Gesellschaft wie die, mit der wir's hier zu tun haben, ihre Hohlheit auch in solchen Karrikaturen dartun muß und erfahrungsgemäß dartut — wer will es leugnen? Das Fürchterliche und Beängstigende aber, das in der Herrschaft und Macht der sittlichen und sozialen Fäulnis und Verderbnis liegt, wird ästhetisch gemildert, indem ihre Hohlheit komisch zu Tage

kommt; und die feste Überzeugung, daß sie trotz zeitweiliger Übermacht dem Untergang geweiht ist, wird dadurch nur erhöht — viel sicherer als durch gesteigertes Pathos. Und dies umsomehr durch den wohlzubeachtenden Umstand, daß der Hofmarschall durchaus nicht bloß lächerlicher Hofmann und episodischer Beiläufer in der dramatischen Handlung ist: er ist keine unschädliche Karrikatur, sondern zugleich ein gemeinschädlicher Schuft, Mitwisser und Helfershelfer der alten Verbrechen des Präsidenten, gewissenloser aufgeblasener Hallunke, der jeden Augenblick zu neuen schlechten Streichen bereit ist — nur keine selbständig böse Natur wie der Präsident, sondern feig und einfältig, lediglich als Mittel brauchbar. Als solches dient er aber auch in der dramatischen Handlung, ist fest in sie eingefügt.

Ferner: über die bösen Standesunterschiede läßt sich ja recht schön deklamieren, aber wer in ihnen pathetisch nichts sieht als eine äußerlich verwerfliche Konvention, die zwei edlen Liebenden das Zusammenkommen unmöglich macht, der sieht die Sache eben nur recht äußerlich. Der Standesunterschied bringt in hundert und aber hundert Fällen zugleich geistige und ethische Unterschiede mit sich, Bildungsunterschiede von tiefergreifender Bedeutung, untilgbare Unterschiede der ganzen Gefühls- und Anschauungsweise; und oft genug schon haben das zwei Liebende, die trotz des Standesunterschiedes sich verbunden haben, später in bitterem innerem Unglück, in der Unmöglichkeit, sich auf die Dauer zu verstehen, erfahren und empfunden. Das mag man beklagen, verwünschen oder zu ändern suchen — vorläufig ist's einmal so und wird bis auf weiteres so bleiben. Auch diese nüchterne Tatsache sieht Schiller sehr wohl und bringt sie mit tragischem Humor zum Ausdruck in der Gestalt der alten Millerin. Diese eitle Affenliebe für das schöne Töchterlein, dieses devote Sichgeschmeicheltfühlen durch die Besuche des gnädigen Herrn, dieser ungebildete Respekt vor den Büchern, die das Töchterlein liest, auch vor den schönen „Präsentern“,

die ins Haus kommen, der dumme vornehme Hochmut, mit der der „Herr Sekretare“ Wurm, der ältere Freier, von ihr behandelt wird, ihre heilige bornierte Überzeugung, daß „eben halt der liebe Gott meine Tochter baardu zur gnädigen Madam will haben“ — und das völlige Untertauchen, wie's schief geht: das alles fügt sich so ganz und lebenswahr zur Einheit eines individuellen Charakters zusammen, bildet das komische Seitenstück der Unbildung zu der tragisch verhängnisvollen Halbbildung der Tochter und zeigt aufs schlagendste die Kehrseite des pathetischen Verlangens nach Beseitigung der Standesschranken. Aber auch dieses humoristische Prachtexemplar einer dummen Gans von Mutter ist durchaus nicht bloße Dekorationsfigur, sondern eine wichtige Stütze für die Voraussetzungen der dramatischen Handlung: wenn sie solch eine Mutter hat, wird Luise in ihrem ganzen Charakter und ihrem ganzen Verhalten doppelt und dreifach verständlich, wird die tragische Notwendigkeit, mit der alles so kommen muß, um so eindringlicher.

Eine unübertreffliche Verbindung aber von schwerem heiligem Ernst und leicht darübergelegtem gesundem Humor ist der Vater, der Musikus Miller. Eine komische Wirkung hat sich, nach Streichers Bericht, Schiller selbst von ihm erwartet — aber offenbar nur in den Anfängen der Arbeit, damals in Oggersheim; als fertiggearbeiteter Charakter, so wie er jetzt durch das Drama geht, ist Miller eine Gestalt, die man vollständig vergreift, wenn man ihn als „komischen Alten“ behandelt, als eine polternde Biederseele, deren Derbheiten und Kraftausdrücke dem Lachen der oberen Gallerien überliefert werden. Zu lachen ist bei dem alten Miller nichts, dem ist's furchtbar ernst; in ihm steht das Bürgertum, das ehrenfeste, gerade, im Kern gesunde, wenn auch beschränkte, wenn auch von der Gewalt eingeschüchterte Bürgertum in all seiner Ehre und Tüchtigkeit da, daß es ein wahrer Staat ist. Grob ist er, ja — fürchterlich grob; und der subjektive Humor, mit dem er seine Grobheiten an

den Mann bringt, wirkt für gesunde Nerven auch objektiv humoristisch. Er gebraucht Ausdrücke, die nicht in den Salon der Lady Milford passen würden, von denen einige wenige heute von zärteren gesellschaftlichen Nerven auch nicht mehr auf der Bühne ertragen werden — während man freilich die gröbsten und fauligsten Brutalitäten unserer modernen Wirklichkeitsdramatiker so gut hinnimmt wie die Zweideutigkeiten nach Pariser Mustern. Aber des alten Miller Grobheit ist gesunder, sauberer Gegensatz gegen die verdorbene Feinheit der oberen Gesellschaft; seine Kraftausdrücke sollen keineswegs bloß komisch wirken, sondern wie ernsthafte Faustschläge — und so soll sie auch der Schauspieler von vornherein sprechen, daß einem alles Lachen vergeht, daß nur der wirklich freie Geist im Zuschauerraum noch den Humor herausspürt, aber eben als tragischen Humor! Und diese derbe gesunde Kernnatur, sie leidet in ergreifender Weise unter dem Unglück, das über seine ehrliche, bis dahin reine Familie hereinbricht — er leidet schon, als das eigentliche Unglück noch gar nicht da ist: er sieht's kommen, sieht das Wetter aufziehen, er warnt und zürnt und sieht doch, daß er nichts erreicht. Wie er's vorausgesehen hat, bricht die rohe Gewalt in sein Haus, und er bringt alles an Freimut auf, was in seiner Lage möglich ist, mehr fast — wer kann lachen bei jener Stelle am Schluß des zweiten Aktes, wo der Alte, nachdem Ferdinand „den Schuldbrief der kindlichen Pflicht zerrissen" hat, nun auch mit seinem Standpunkt herausrückt und immer wieder mit seinem „Halten zu Gnaden" knirschend zurückweicht! Aber dieser Rest von Bürgerstolz, der sich da regt, er beschleunigt vollends das Verhängnis: von hier aus gewinnt der Präsident den Vorwand zur Einkerkerung des Alten, auf welcher dann wiederum die Möglichkeit des Briefes fußt, der alles vollends ins Verderben führt. Und wie ergreifend wirkt der Alte in der Katastrophe, in seiner ahnungsvollen Angst um sein Kind, in der frommen Ge-

wissenhaftigkeit, mit welcher er sie vom Selbstmord zurückhält, in dem zärtlich wehmütigen Ton, mit dem er sein „Einziges“ wieder an sein Herz nimmt, mit ihr und seiner Laute ins Elend gehen will! Einen grellen Ton wirft hier nur seine Freude über das „baare, gelbe, leibhaftige Gottesgold“ herein, das ihm Ferdinand auf den Tisch legt — aber auch dieser Zug ist wenigstens wahr und für die schwachen Seiten dieses ehrenfesten Bürgertums wie für die Verkehrtheit der Verhältnisse charakteristisch. Nur ist es eigentlich für diesen Zug hier etwas zu spät — dergleichen hätte früher kommen sollen.

Der Musikus Miller ist eine der vollkommensten Bühnenfiguren, die unsere dramatische Literatur aufweist — kein tragischer Held, aber im Zusammenhang des ganzen Dramas unseres tragischen Mitgefühls sicher und von großer Bedeutung für die tragische Gesamtwirkung. Die Lady dagegen, trotz ihres Leidens und ihrer Katastrophe, bringt es zu keiner tragischen, überhaupt zu keiner unmittelbar überzeugenden Wirkung. Ihre Abstammung aus dem Lessingschen Drama, von der Marwood und Orsina, kann sie nicht verleugnen! sie ist mehr mit dem Verstand für das Theater gemacht, als daß sie wirklich mit der dichterischen Phantasie aus dem Leben geschaut wäre. Für die Handlung ist sie ja unentbehrlich; sie gibt Schauspielerinnen Gelegenheit zu theatralischen Wirkungen, hat auch einige feine und wahre Züge, aber als Charakter im ganzen ist sie zu abstrakt, zu sehr nur konstruiert, als daß man für sie warm werden könnte. Eine unentbehrliche Schachfigur im Spiel, aber eben nur Schachfigur.

Die Erinnerung an Lessing weckt freilich im Grunde das ganze Drama, aber keineswegs zum Nachteil Schillers. Was Lessing in „Emilia Galotti“ — man darf sagen: schüchtern — versucht hatte: das Licht der Tragödie hineinwetterleuchten zu lassen in die schwüle Atmosphäre der öffentlichen Zustände des vorigen Jahrhunderts — das hat

Schiller mit fester Hand vollbracht. Lessing legt sein Stück noch hinüber über die Alpen in ein Duodezfürstentum Guastalla — Schiller stellt das seinige keck hinein in die nächste Gegenwart seiner eigenen Heimat. Der reife Mann Lessing, mehr als vierzigjährig, schreibt eine Tragödie, die als klassisch gelten darf, nachdem er von frühester Jugend an in einer langen Reihe von Versuchen und Experimenten sein dramatisches Können geübt, nachdem er als Dramaturg sich theoretisch nach allen Seiten hin auseinandergesetzt hat — Schiller, kaum über die Schwelle des Mannesalters getreten, stellt, nachdem er gleich in seinem Erstlingswerk den geborenen Dramatiker gezeigt hat, in seiner „Luise Millerin" ein Werk hin, das an dramatischer Sicherheit und Geschlossenheit, an innerlich unauflöslicher Festigkeit des Dramatischen der „Emilia Galotti" nichts nachgibt, an poetischer Fülle und Unmittelbarkeit, an tragischer Überzeugungskraft sie übertrifft. Man kann sagen: die „Emilia Galotti" war da, Schiller hat an ihr gelernt! Gewiß hat er das. Aber man lernt nichts, wozu man nicht das Zeug in sich hat, und man kann „Emilia Galotti" jahrelang studieren und doch keine Tragödie wie „Kabale und Liebe" zustande bringen. Und namentlich, wenn man die Katastrophen der beiden Tragödien vergleicht, so ist Schiller seinem großen Lehrmeister unbedingt überlegen: Lessing muß all seinen Kunstverstand zusammennehmen, um seine Katastrophe glaublich zu machen, und doch wirkt in den letzten Reden Odoardos und Emilias gerade das Verständige und Reflektierte einigermaßen erkältend und hindert die volle tragische Wirkung — bei Schiller wächst die Katastrophe mit überwältigender Notwendigkeit aus den Charakteren und den Verhältnissen heraus, ist nichts als ihre einfache tragische und dramatische Konsequenz; und sie entwickelt sich — im Gegensatz zu dem reflektierten Zug in der Katastrophe der „Emilia" — so im mitreißenden Sturm der tragischen Leidenschaft, so unmittelbar an die Empfindung und das Mitgefühl pochend,

auch scenisch so stimmungsvoll und im engeren Sinne poetisch, daß sie der Katastrophe der „Emilia“ innerlich und wesentlich überlegen ist — trotz des reifen Maßes bei Lessing, trotz jugendlicher Übertreibungen im Ausdruck bei Schiller. Bei Lessing zweifelt man und läßt sich am Ende vom Kunstverstand zur Not überzeugen — bei Schiller fragt man gar nicht, sondern geht willenlos überzeugt und mächtig erregt mit, wohin er führt.



Fünftes Kapitel.

Don Carlos.

Am „Don Carlos" hat Schiller ungleich länger gearbeitet, als an den drei vorangegangenen Dramen, zu lange, wie er selbst im ersten seiner „Briefe über den Don Carlos" zugesteht — zu lange für die völlige innere Einheit des Werkes. Er war innerlich ein anderer geworden, als er den „Don Carlos" vollendet aus der Hand legte, ein anderer als zur Zeit, da er ihn begann oder da er die ersten Akte in seiner „Thalia" veröffentlichte. An dieser inneren Wandlung hat auch sein Werk Anteil bekommen; und sowohl der tragische Gehalt des Werkes als auch die dramatische Entrollung des tragischen Problems wird dadurch beeinflußt, teilweise sogar geschädigt.

An sich hat der „Don Carlos" ja unendlich viel von der unverwelklichen Jugend, die über alle Dramen Schillers ihren bezwingenden Reiz breitet. Wer, der einmal wirklich jung war, hat sich nicht mitreißen lassen von der begeisterten Sprache, mit welcher hier für Völkerglück und Geistesfreiheit eingetreten wird, wer hat nicht einmal den Marquis Posa unter seine Lieblinge gezählt, wer begreift es nicht heute noch, wenn bei einer Aufführung des Stückes in der großen Scene des dritten Aktes zwischen dem König und Posa, an der Stelle, da Posa, dem König zu Füßen fallend, spricht: „Geben Sie Gedankenfreiheit!" — wenn da der naivere Teil der Zuschauer in lauten Beifall ausbricht! Der begeisterungsfähigen Jugend ist Schiller immer wieder sicher,

und wofür man sich einmal jugendlich begeistert hat, das behält einen Glanz und Schimmer auch dann noch, wenn man etwas nüchterner denken gelernt hat und nicht mehr so schnell von jedem ehrlichen Pathos sich mitreißen läßt.

Aber wenn man den „Don Carlos“ einmal mit ruhigem Kunstverstand, mit gereifterem ästhetischem Urteil betrachtet, dann ist es gerade die Gestalt des Posa, welche am meisten Bedenken erregt. Nicht wegen der Ideen, für die er schwärmt: sie behalten ihr Recht, und wer sich für sie nicht mehr zu erwärmen vermag oder meint, die heutige Menschheit habe in solchen Dingen nichts mehr zu fordern und zu wünschen, der ist ein Philister geworden oder er kennt die Welt nicht. Auch nicht deswegen erregt Posa Bedenken, weil, wie man schon oft bemerkt hat, ein Posa am Hofe Philipps II. nicht möglich sei: poetisch ist er gewiß wahr und möglich, d. h. als dichterische Verkörperung der Ideen, welche gerade in jenem Zeitalter und unter dem Druck eines Philipp und seiner Inquisition sich doppelt stark regen mußten, der Ideen, welche zur Zeit, da der „Don Carlos“ entstand, eine weitverbreitete Begeisterung fanden und allezeit sich wieder regen, wo Menschenrecht und Gewissensfreiheit vergewaltigt werden. Aber in seiner Stellung zur dramatischen Handlung des Stückes, in der Motivierung seines tragischen Untergangs erweckt Posa Zweifel und kritische Bedenken und hat von jeher solche geweckt — *er*, Posa, denn er ist der eigentliche Held des Stückes, obwohl es „Don Carlos“ betitelt ist.

Nach dem ursprünglichen Plan Schillers sollte Don Carlos wirklich der Held sein; und der dramatische Konflikt sollte hauptsächlich ein Familienkonflikt sein, der eigentliche Gegenstand des Dramas die Liebe des Infanten zu seiner Mutter und ehemaligen Braut. Und die ersten zwei bis drei Akte scheinen sich auch jetzt noch hauptsächlich um *diesen* Konflikt zu drehen. Aber im Laufe der Arbeit hat sich für Schiller das poetische Interesse und der dramatische Konflikt verschoben. „Neue Ideen“, sagt er selbst, „die indes bei

mir aufkamen, verdrängten die früheren; Carlos selbst war in meiner Gunst gefallen, vielleicht aus keinem andern Grunde, als weil ich ihm in Jahren zu weit vorausgesprungen war, und aus der entgegengesetzten Ursache hatte Marquis Posa seinen Platz eingenommen. So kam es denn, daß ich zu dem 4. und 5. Akt ein ganz anderes Herz mitbrachte. Aber die 3 Akte waren in den Händen des Publikums, die Anlage des Ganzen war nicht mehr umzustoßen. — Der Hauptfehler war, ich hatte mich zu lange mit dem Stück getragen; ein dramatisches Werk aber kann und soll nur die Blüte eines einzigen Sommers sein.“ Und so wird von jener großen Scene des dritten Aktes an Posa der eigentliche Held; seine Ideen, Menschenrecht und Gedankenfreiheit, Völkerbeglückung und Befreiung der Niederlande, treten an die Stelle der Liebestragödie des Infanten; auf den Untergang des Marquis Posa im Kampf für seine Ideen wird das tragische Interesse hingelenkt — aber zu spät, als daß die tragische Wirkung mit vollständig überzeugender Notwendigkeit herausspränge, so vielmehr, daß immer noch das tragische Geschick des Carlos sein Interesse behält und so die tragische Gesamtwirkung ins Schwanken gerät.

Nun hat Schiller in seinen „Briefen über den Don Carlos“ allem aufgeboten, um sein Werk und seinen Posa zu rechtfertigen. Und wenn ein Dichter selbst über sein Werk spricht, so verdient er vor allem gehört zu werden — sonst verfällt die Kritik dem scharfen Urteil, das Schiller in diesen Briefen gelegentlich über ihre Bequemlichkeit fällt, die sich nicht die Mühe nehme, näher zuzusehen, von der es „zu viel verlangt wäre, mit dem Urteil bloß darum zurückzuhalten, weil der Schriftsteller übel dabei fährt“. Der Dichter, selbst ein so kunstbewußter Dichter wie Schiller, arbeitet ja freilich während der eigentlich schöpferischen Akte nicht mit dem Verstande, sondern mit der unbewußten Kraft anschauender und gestaltender Phantasie und macht nur drunterhinein etwa einmal Halt, um auch mit dem Kunst-

verstande zu prüfen und zeitig Selbstkritik zu üben; aber wenn sein Werk längere Zeit fertig vor ihm liegt und wenn er zugleich Ästhetiker ist wie Schiller, so kann es ihm doch gelingen, seinem Werk mit der Objektivität gegenüberzutreten, welche eine ästhetisch-psychologische Analyse des Werkes ermöglicht: und dann ist er entschieden der berufenste Erklärer dessen, was in ihm selbst entstanden ist; er muß seinen Gestalten ganz anders ins innerste Herz sehen können als der Fremde — sie sind ja Fleisch von seinem Fleisch und Blut von seinem Blut. Auf der anderen Seite ist es aber auch möglich — namentlich wenn der Dichter lang und in verschiedenen Entwicklungsperioden seines Innern an dem Werke gearbeitet hat — daß der Dichter sich im einzelnen täuscht, d. h. daß seine Geschöpfe vor seinem inneren Auge eben durchsichtiger dastehen, als er sie vor die Augen anderer hingestellt hat. Die dichterischen Geschöpfe wachsen ihrem Schöpfer zuweilen über den Kopf, sie gewinnen ihr eigenes und eigenwilliges Leben und Handeln — und das allein sieht nun der Zuschauer, kann er allein sehen; und so scharfsinnig der Dichter als Ästhetiker aus seinen poetischen Absichten heraus das Bild, das ihm vorgeschwebt ist, wieder konstruiert: für andere ist eben nur das Bild da, das einmal objektiv dasteht. Und so vermögen denn auch Schillers „Briefe über den Don Carlos" zwar in vielen Beziehungen das Urteil richtig zu stellen und zu vertiefen, aber sie vermögen doch in einigen Hauptpunkten, auf die es namentlich für die Tragik des Posa ankommt, nicht völlig zu überzeugen.

In einem Punkt jedenfalls hat Schiller vollständig recht: wenn er nämlich ausführlich dartut, daß es sich hier nicht (wie es empfindsame Philistergemüter noch heute zu fassen und im Stil von Schulaufsätzen zu verwerten geneigt sind) um eine Tragödie der Freundschaft zwischen Carlos und Posa handle, daß Posa nicht als Opfer seiner Freundschaft für Carlos falle. Mit vollem Rechte ruft er

sich hier als klassischen Zeugen seinen König Philipp selbst auf, der an der Leiche Posas sagt:

„Und wem bracht' er dies Opfer?
Dem Knaben, meinem Sohne? Nimmermehr.
Ich glaub' es nicht. Für einen Knaben stirbt
Ein Posa nicht. Der Freundschaft arme Flamme
Füllt eines Posa Herz nicht aus. Das schlug
Der ganzen Menschheit. Seine Neigung war
Die Welt mit allen kommenden Geschlechtern."

Mit vollem Rechte sagt Schiller: „von dem enthusiastischen Entwurfe, den glücklichsten Zustand hervorzubringen, der der menschlichen Gesellschaft erreichbar ist, von diesem enthusiastischen Entwurfe, wie er nämlich im Konflikt mit der Leidenschaft erscheint, handelt das gegenwärtige Drama." Gewiß, von dem handelt's — nicht wie es ursprünglich geplant war, nicht wie es hätte werden können, wenn Schiller es so oder so gemacht hätte, sondern so wie es in seiner endgültigen Gestalt vorliegt — und mit diesem „gegenwärtigen Drama" allein haben wirs zu tun.

Auf Alcalas hoher Schule haben seinerzeit die beiden Jünglinge, der Infant Carlos und der junge Maltheserritter Posa jenen „enthusiastischen Entwurf" gefaßt: einen neuen besseren Menschheitszustand herbeizuführen, und zwar herbeizuführen durch einen der Freunde, den Infanten, der bestimmt schien, der Herrscher des größten Reiches der Welt zu werden. Diesen Entwurf in der Seele haben die Jünglinge sich getrennt; Posa hat auf Kriegsfahrten und Reisen die Welt gesehen, hat seine Ideen im Anblick des wirklichen Lebens gereift und vertieft, hat mit einem Oranien und Coligny verkehrt und hat in der Not der niederländischen Provinzen den Angriffspunkt gefunden, von wo aus der „enthusiastische Entwurf" in die Praxis umgesetzt werden könnte. Von all dem voll kommt er nach Madrid zurück, wo er den jungen Fürsten und Freund finden soll, auf dem seine, der Niederlande und in gewissem Sinn der Menschheit

Hoffnungen ruhen. Aber wen findet er? Einen Prinzen, dessen Seele zwar im gewöhnlichen moralischen Sinne rein und unschuldig an dem verderbten, sittenlosen Hofe geblieben ist — aber die jugendliche Schwungkraft der Begeisterung ist erlahmt und erschlafft, er ist müde und melancholisch, nervös aufgeregt und zugleich flügellahm geworden in einer unseligen verzehrenden Leidenschaft für die junge Mutter, die ehemalige Braut — gedrückt zugleich und herabgestimmt durch das unglückliche Verhältnis zum Vater, der ihn nicht liebt, nicht versteht, nicht gelten, nicht tätig werden läßt. Das ist eine bittere Täuschung für den enthusiastischen Posa; nicht jener gespreizte, seiner Überlegenheit und seiner Klassizität bewußte Phrasenheld tritt hier auf, den man auf den Bühnen sehen kann, der es kaum erwarten kann, bis er sein berühmtes „Geben Sie Gedankenfreiheit!" unter dem Beifall des Publikums sprechen darf. Nein, ein idealistischer Jüngling, nicht viel älter, aber frischer als Carlos, kommt da nach Madrid, nicht um in Freundschaftssentimentalitäten zu schwelgen und den weisen, mit klassischen Sentenzen um sich werfenden Mentor zu spielen, sondern um große Pläne zu verfolgen, von denen seine ganze junge Seele glüht, für die ihm der fürstliche Freund — so sehr er ihn persönlich liebt — doch nur Mittel ist, aber eben das Mittel, das ihm für jetzt das einzig mögliche scheint. Und nun findet er ihn so. Schmerzvolle Enttäuschung des Wiedersehens! Aber der weltläufige junge Malteser ist zugleich eine zum Handeln, nicht bloß zum Schwärmen geschaffene Natur; der junge Schüler eines Oranien und Coligny hat schon eine Schule der Diplomatie hinter sich — rasch faßt er sich und überschaut die Situation: da steht nun allerdings eine unselige Leidenschaft seinen Plänen im Wege — aber im Kern ist der Prinz noch rein und gesund — die Königin ist eine hochherzige und mit politischem Blick begabte Frau, die Liebe des Infanten zu ihr hat einen idealen Schwung — wie? sollte es da nicht möglich sein, gerade diese Leiden=

schaft zu benützen, um durch sie das edle Feuer wieder anzufachen, das in des Prinzen Seele noch unter der Asche glimmt? Rasch entschlossen schlägt Posa diesen Weg ein; das unumschränkte Vertrauen des vereinsamten Prinzen fliegt ihm, dem alten Freunde sofort wieder zu; das Vertrauen der Königin hat Posa, so wie er ist und sich gibt, rasch gewonnen. Aber: die Verhältnisse am Hof sind schon heillos verworren, verworren durch die Leidenschaft des Prinzen, durch den Argwohn des Königs, durch die Intriguen Albas und Domingos, durch die selbstsüchtigen Wünsche der Prinzessin Eboli. Und während sich dieses Spiel der Leidenschaft immer schlimmer verwirrt, zu immer schärferen Konflikten zuspitzt, gewinnt Posa zu seiner eigenen Überraschung, aber eben durch die verwirrte Lage plötzlich das Vertrauen des Königs: er ist über Nacht dessen allmächtiger Günstling geworden, und „seine Alba sind nicht mehr". Da beginnt's dem jungen Mann zu schwindeln: war ihm schon vorher der Freund trotz aller herzlichen Zuneigung doch nur Werkzeug, wenn auch noch so geliebtes Werkzeug für seine weitergreifenden Pläne, so hat jetzt das Werkzeug noch an Wert verloren. Wozu — der Gedanke liegt nahe — wozu warten, bis der künftige Herrscher von seiner Leidenschaft geheilt sich selbst wiedergefunden und nach Jahr und Tag den Thron bestiegen hat? Der gegenwärtige Herrscher, in dessen Reich die Sonne nicht untergeht, ist ja in der Hand des jugendlichen Weltbeglückers — wozu warten? Ist es da nicht besser, man schmiedet das Eisen — freilich ein etwas altes Eisen — so lange es warm ist? Und so wird Posas Stellung zu Carlos auf einmal eine ganz andere: er liebt ihn noch und nimmt herzlichen Anteil an seinem Geschick, aber er zieht ihn nicht mehr ins Vertrauen, während er von ihm volles Vertrauen verlangt: mit einem fast etwas geringschätzigen Freundesmitleid behandelt er ihn nur noch als einen Kranken, der auch ohne sein Zutun geheilt werden soll. Aber seine eigenen großen Pläne will Posa jetzt ohne Carlos verfolgen.

Was er eigentlich jetzt will und wie er's will, ist freilich nicht recht klar — ihm selbst im Augenblick nicht — genug, er sichert sich einmal die Macht, das Rechte zu wollen und zu tun, sobald es ihm klar ist, sobald der Augenblick da ist. Aber schon kreuzt wieder das Spiel der Leidenschaften seinen Weg, der Wirrwarr der einmal bestehenden Verhältnisse zieht ihn in seine Schlingen hinein: Carlos, der das Verhalten seines Freundes nicht mehr versteht, kommt unter andere Einflüsse, er fürchtet höchste Gefahr, wo im Augenblick gar keine ist — in der Verwirrung seines Inneren sucht er Hilfe da, wo er aufs Raffinierteste verraten ist, bei der Eboli. Und nun verliert auch Posa den Kopf: er kennt den wahren Charakter der Eboli; und wie er bei ihr den Prinzen findet, läßt er ihn in Kraft seiner unbeschränkten Vollmacht verhaften, um seine Zunge unschädlich zu machen — ohne weiter zu überlegen, was zwischen beiden wirklich schon gesprochen worden sei, glaubt er das Schlimmste, bedroht die Eboli zuerst mit dem Dolch — und dann, dieses Auskunftsmittel feig nnd barbarisch scheltend, greift er zu dem noch verkehrteren: sich selbst für den Prinzen opfern zu wollen. Für den Prinzen, der ja ganz Nebensache geworden ist! Um ihn handelt sich's doch nicht mehr, sondern um „Spaniens Verhängnis", um die Niederlande, um das, was in diesem Augenblick für die Menschheit zu tun wäre! In dieser Verwirrung Posas mag ein Stück Märtyrersucht mitspielen, eine sentimentale Erinnerung an das Opfer der Freundschaft, das der Knabe Carlos ihm einst gebracht: gleichviel, der Schritt ist grundverkehrt; Posa hat das Spiel verloren. Sich verloren, nur sich, meint er zwar; und nun legt er sich die Sache so zurecht, daß er durch diese seine Opferung dem Prinzen zeige, wie wertvoll die Sache sei, für die sich's zu sterben lohne, daß der Prinz aufgerüttelt werde aus dem dumpfen Traum seiner Leidenschaft, daß er, Carlos, nun wirklich vollführe, was Posa nicht vollführen kann, was ja auch ursprünglich ihm, dem Infanten, als seine Aufgabe

zugedacht war. In diesem Sinne übergibt Posa der Königin sein Testament an Carlos:

„— er mache —
O sagen Sie es ihm, das Traumbild wahr,
Das kühne Traumbild eines neuen Staates,
Der Freundschaft göttliche Geburt. Er lege
Die erste Hand an diesen rohen Stein.
Ob er vollende oder unterliege,
Ihm einerlei, er lege Hand an — —"

Und seinem Carlos legt er selbst dasselbe noch ans Herz in jener letzten Viertelstunde im Gefängnis, ehe des Königs Meuchelmörder mit dem Schuß durch das Gitter ihn niederstreckt.

So geht Posa in den Tod — aber was ist damit gewonnen? Gewonnen für seine große Sache? Nun, Carlos ist gewonnen, Posas Rechnung auf ihn war richtig: Carlos erhebt sich an der Leiche des gemordeten Freundes und an der Hand der hochherzigen geliebten Mutter zu der Größe, die der Freund verlangt hat, er ist im Begriff zu handeln und nach Flandern abzugehen — aber es ist zu spät. Das Spiel ist nicht nur für Posa verloren, sondern auch für Carlos, auch für die Niederlande, auch für die Menschheit auf absehbare Zeit. Der König, von den letzten Ereignissen zuerst niedergeworfen, von Posa scheinbar besiegt und beschämt, reckt sich wieder in seiner ganzen Tyrannengröße empor:

„Er könnte sich verrechnet haben. Noch,
Noch bin ich — — —
Laß sehen, wie man mich entbehrt. Die Welt
Ist noch auf einen Abend mein. Ich will
Ihn nützen, diesen Abend — —"

Und hinter der königlichen Tyrannengestalt reckt sich noch eine fürchterlichere Gewalt in die Höhe, die Inquisition in Gestalt des Cardinals: ihr ist Carlos verfallen, Philipp selbst, Spanien, Flandern, die Welt — wenn nicht noch andere Mächte über diese Macht Herr werden, welche die

Verwesung lieber will als die Freiheit. Ja, Posa hat sich verrechnet.

So stellt sich die dramatische Handlung dar, wenn man das Stück nimmt, wie es ist, so ist Posa, wenn man ihn nimmt, wie ihn Schiller selbst genommen haben will — von jenem „enthusiastischen Entwurf, wie er im Konflikt mit der Leidenschaft erscheint, handelt das gegenwärtige Drama" — darin behält Schiller recht. Aber wenn er hierin recht hat, wie steht's dann mit der Tragik in Posas Charakter? Bis zum vierten Akt macht er nicht den Eindruck eines auf tragisches Mitgefühl Anspruch erhebenden Helden. Unsere Teilnahme hat er nicht als Leidender, sondern als Denkender und Handelnder; sein Pathos für seine hohen Ziele reißt uns mit sich fort, sein siegreiches Dahinschreiten an Philipps Hof bis auf die höchste Stufe der Macht, die er dort erlangen kann, seine frische, gesunde, feurig warme Art, sein ruhiger, klarer Blick dabei, seine mächtige Überlegenheit. Die schmerzliche Enttäuschung beim Wiedersehen mit Carlos ist bald verwunden; auch das, was ihm diese Enttäuschung bereitet hat, weiß er für seine Zwecke zu nützen. Aber vom vierten Akt an beginnt seine Verblendung; seine Schritte werden unsicher von da an, wo er auf der Höhe steht — und diese Unsicherheit reißt ihn hinab in die Tiefe, im Konflikt zwischen dem enthusiastischen Entwurf und der Leidenschaft geht er unter. Ist das nicht tragisch? Es scheint so, und Schiller gibt sich in den „Briefen" alle Mühe, das Verhalten Posas in den letzten Akten aus seinem Charakter zu erklären. Diese Erklärung leuchtet auch ein, aber es ist nur die Erklärung einer Möglichkeit, nicht die Erhärtung einer Notwendigkeit: Posa *kann* so handeln, wie er handelt, so kopflos schwindelig — das ist psychologisch erklärlich; aber daß er so handeln *müsse*, aus der innersten Notwendigkeit seines Charakters heraus, das glaube einer! So, wie sein Inneres im vierten Akt augenblicklich beschaffen ist, stimmt's. Aber nach dem, wie sich sein Charakter in den

ersten drei Akten vor uns ausgebreitet hat, ist rein keine Notwendigkeit einzusehen, warum gerade dieser Charakter in ein so kopfloses Handeln hineingeraten soll? Wohl ist er ein junger Enthusiast, ein jugendlicher Feuerkopf, ein „sonderbarer Schwärmer“ — aber er ist durchaus kein Wirbelkopf: er hat seine Ziele fest im Auge, so fest, daß sich sein ganzes Verhalten, auch sein Verhalten zu Carlos darnach bestimmt. Im vierten Akte weiß er auf einmal nicht mehr, was er will und soll. Seine Verblendung ist nicht die Verblendung dessen, der das Ziel fest im Auge hat, es richtig zu sehen glaubt und doch zu seinem Verderben sich täuscht: es ist die Verblendung eines Menschen, der in der Erregung des Augenblicks und nur für den Augenblick nicht mehr aus und ein weiß und einen unüberlegten Streich macht, den niemand bei ihm suchen würde. So schön er ihn nachher sich zurechtlegt, es bleibt ein Streich der zufälligen Verwirrung, mit dem er sich übel verrechnet hat. Und diese Zufälligkeit, diese Abwesenheit jeglicher Notwendigkeit aus dem Charakter gerade da, wo die tragische Wendung eintritt oder wenigstens eintreten soll — das stört die volle tragische Wirkung, wenn wir auch mit Bedauern den herrlichen Menschen untergehen sehen. Mit Bedauern — das ist eben noch nicht das tragische Mitgefühl! Hätt' er's nur ein bißchen anders gemacht, so wär's eben auch anders gegangen — und er hätt's anders machen können, so wie wir ihn kennen gelernt haben. Es ist etwas Ärgerliches an der Sache.

Auch in den Verhältnissen lag keine Notwendigkeit für seine übereilte Opferung. Die Dinge liegen ja in dem Augenblick, da Posa das Steuer verliert, so günstig, als sie nur immer liegen können: tausend Möglichkeiten sind da — nicht eine ist darunter, die Posa zwingen könnte, zu handeln, wie er handelt. Und was zwischen Carlos und der Eboli gesprochen worden ist, das weiß Posa ja gar nicht: auch daraus folgt keine Notwendigkeit. Es gibt nur

eine, die den Marquis treibt, und sie liegt in dem veränderten Plane des Dichters: Posa war ihm im Verlauf der Arbeit an Stelle des Carlos zum eigentlichen Helden geworden; er *sollte* tragisch untergehen, dafür mußte irgend eine Verwirrung gefunden werden — im Charakter lag sie nicht begründet, in den Verhältnissen auch nicht: so fiel sie dem Zufall anheim. Wenn aber einer über ein Steinchen stolpert und dabei das Genick bricht, so ist das recht traurig und bedauerlich, aber nicht tragisch.

Reiner tragisch nach Charakter und Geschick wirkt Carlos; wenn trotzdem etwas dabei nicht ganz volle Wirkung ist, so ist auch daran wieder Posa schuldig.

Man versetze sich in den Infanten und seine Lage — das nichts weniger als tragische, halb widerwärtige, halb lächerliche Bild des *historischen* Don Carlos geht uns natürlich hier nichts an, wir haben's nur mit dem Schillerschen zu tun. Ein spanischer Prinz, unter allen Verwöhnungen seines Standes aufgewachsen, von vielem übersättigt und doch nicht eigentlich blasiert, zum Herrscher berufen aber vom Throne ferngehalten, vom Vater nicht geliebt, gelegentlich mißhandelt; eine lebhaft empfindende Seele, für große Ideale zugänglich und jugendlich von ihnen begeistert unter dem Einfluß eines großdenkenden Freundes — ihn hat man aus politischen Gründen mit einer französischen Prinzessin verlobt, sein Herz hat der Politik zugestimmt, leidenschaftlich liebt und verehrt er die ihm bestimmte Braut. Da findet der verwitwete Vater andere politische Gründe, die Braut des Sohnes zu *seiner* Gemahlin zu machen; aber das Herz des Prinzen kann sich nicht gewöhnen, sie als Mutter zu betrachten, seine Leidenschaft bleibt und steigert sich unter dem unnatürlichen Zwang — aber nun ist sie Verbrechen, der Argwohn seines Vaters verfolgt ihn, von Spähern ist er umstellt an einem Hof mit lächerlich steifer, atemraubender Etikette. So hat sich in seiner weichen reizbaren Natur eine Nervosität entwickelt,

die vor jeder unsanften Berührung zusammenzuckt, ein tatloses Brüten, ein hoffnungsloses Wühlen in der Leidenschaft, eine Selbstquälerei des Gewissens, ohne daß er doch die moralische Kraft aufbrächte, mit einem energischen Ruck sich zu befreien und sein besseres Selbst wiederzufinden. So siecht und kümmert seine edel veranlagte Seele hin — und so tritt uns Carlos beim Beginn des Dramas entgegen und gewinnt sofort unsere mitfühlende Teilnahme für sein Leiden, ein Leiden, das notwendig in seinem Charakter und seiner Lage begründet ist.

Nun taucht plötzlich der Freund wieder auf, Posa — ganz der Alte, voll Lebensfrische und Feuer, voll der alten großen Pläne und mit der klaren Erkenntnis, wo jetzt der Hebel anzusetzen sei: in den niederländischen Provinzen, die unter der Hand des Königs bluten. In überströmendem Gefühl wirft sich der unglückliche Prinz mit all seinem Leiden in des Freundes Arme — aber nur zu neuem Leiden. Oder ist es nicht Leiden, daß nun in der Gestalt des Freundes die ganze lichte Ideenwelt der vergangenen Jugendzeit wieder vor ihm aufsteigt, ihn mahnt und zur Tat ruft, daß ein unterdrücktes Heldenvolk sich an den Thronerben wendet: hilf, rette, laß uns nicht in Albas Henkerhand fallen! Aber er fühlt: ich bin nicht mehr, der ich war, „du sprichst von Zeiten, die vergangen sind“, diese unglückselige Liebe hat mich innerlich ausgebrannt, das Feuer, das der Menschheit, den Völkern lodern sollte, verflackert in den Wünschen persönlicher Leidenschaft — ich weiß, ich sollte, aber ich kann nicht mehr! Wer fühlt diese Not nicht mit, die herbste, in der eines jungen Mannes Seele sich verzehren kann. — An diesem Punkt setzt zugleich der dramatische Konflikt ein, sofern sich's um jenen enthusiastischen Entwurf im Kampf mit der Leidenschaft handelt.

Zwar rafft sich Carlos unter dem Einfluß des Freundes einen Augenblick auf; eben weil er fühlt: ich muß heraus, wenn ich nicht elend zu Grunde gehen soll! — macht er

den verzweifelten, von vorn herein aussichtslosen Versuch, eine Verständigung mit dem Vater zu erreichen, sich die Statthalterei in den Niederlanden von ihm zu erbitten. Er rüttelt an dem Vaterherzen mit aller noch übrigen Kraft und Wärme seines Herzens; aber Philipps Herz bleibt Stein — und Carlos steht wieder da, wo er war, nur noch hoffnungsloser, noch mehr dem Wirrwarr der Leidenschaft überliefert — dem Wirrwarr, in den ihn jetzt das Eingreifen der Eboli noch mehr verstrickt. Freilich steht ihm der Freund zur Seite, und mit dem rührendsten Vertrauen gibt er sich seiner Leitung hin, obwohl er immer weniger sieht, wo alles hinaus soll. Aber mit dem Freunde selbst geht jetzt die verhängnisvolle Wandlung vor: Posa gewinnt das Vertrauen des Königs — und nun fühlt Carlos oder glaubt zu fühlen, erst leise, dann deutlicher, daß er an Wert und Bedeutung für den Freund verliert: er versteht dessen Verhalten nicht mehr, er wird irre durch Lermas wohlgemeinte Einflüsterungen, wenn er auch lange nicht glauben will, daß er ihn „verloren" habe. Und mit dem Freund hat er vollends sich selbst verloren; wenn Posa ihn aufgibt, muß er sich selbst aufgeben — und in dieser Öde und Verlassenheit, nur noch von dem Gedanke „meine Mutter" für einen Augenblick aufgerüttelt, wendet er sich an seine schlimmste Feindin, die Eboli, und — gibt dadurch den Anlaß, daß auch Posa den Kopf verliert.

Jetzt, gefangen und von allen abgeschnitten, schließt er seine Rechnung ab, und damit beginnt seine Fassung. Er legt sich die Dinge zurecht; er rechtfertigt Posas Verhalten vor sich selbst, mit wehmütiger Resignation trägt er sein leidvolles Verhängnis, das ihm nicht vergönnt hat, handelnd auszuführen, wofür seine Seele einst geglüht hat. Es ist eine schmerzvolle Würde, eine gefaßte, gehaltene Trauer in den Worten, mit denen er sich in seinem letzten Gespräch mit Posa äußert; er sichert sich damit unsere volle Teilnahme, um so mehr, da wir ihn als einen dem Tod Verfallenen bereits glauben betrachten zu müssen. Aber nun

kommt zuerst die Läuterung und Erhebung: Posas übereilte Rechnung ist wenigstens insofern nicht fehlgegangen, als sein Tod wirklich auf Carlos die aufrüttelnde Wirkung übt. Wie er an Posas Leiche dem König gegenübersteht, den grauen Tyrannen richtet und vernichtet — und noch mehr, wie er in der letzten Scene von der Königin Abschied nimmt und nun gehen will, „mit Don Philipp jetzt einen öffentlichen Gang zu tun": da hat er unser Herz vollends ganz erobert, und sein unmittelbar darauf folgender Sturz und Untergang erschüttert uns tragisch mit der Empfindung, daß hier etwas Herrliches seinem Geschick zum Opfer falle.

Das alles ist ganz meisterhaft dramatisch entwickelt und durchgeführt; Carlos ist ein an sich einheitlicher und ganz tragischer Charakter. Wenn dennoch die tragische Wirkung nicht voll ist, vielmehr etwas Wesentliches vermissen läßt, so ist niemand anders daran schuldig als Posa. Er drängt sich in der zweiten Hälfte des Dramas in den Vordergrund als der eigentliche Held: Carlos wird dadurch bis zur Katastrophe hin allzusehr nur zum Leidenden; und wenn auch freilich nicht das Handeln an sich tragisch ist sondern das Leiden: so will unser tragisches Mitgefühl, wenn es seine volle Stärke gewinnen soll, doch wenigstens die Fähigkeit zum Handeln, den Drang dazu bei dem tragischen Charakter nicht ganz vermissen, wenn nicht das untragische bloß bedauernde Gefühl sich einschleichen soll, daß an dem Leidenden und Untergehenden doch eigentlich nicht viel verloren sei. Und dies Gefühl schleicht doch vom Höhepunkt des Stückes bis zum Beginn der Katastrophe neben Carlos her. Und dann: wodurch ist sein Untergang verschuldet? Warum muß er fallen, eben da er sich gefaßt hat, da er dasteht, wie er dastehen soll? Nur zum Teil aus Gründen, die in den Voraussetzungen seiner Natur und seines Schicksals liegen — darum etwa, weil er sich zu spät gefunden hat. Vielmehr: beim Licht betrachtet wird auch er ein Opfer von Posas unbegründeter Übereilung — sie hat den Gegnern

die Augen geöffnet und den König auf die Spur der Rebellionspläne gelenkt. Posa vernichtet den Carlos, obwohl er ihn innerlich gehoben hat — aber wozu jetzt? Posa hat sich und ihn und beider hohe Pläne vernichtet durch einen kopflosen Streich zufälliger, augenblicklicher Verwirrung. Das ist und bleibt der Stein des Anstoßes für unser tragisches Gefühl: mit dem Zufall haben wir zu hadern, statt daß wir vor einer ewigen Notwendigkeit uns beugen müßten.

Nun wissen wir ja wohl aus der Geschichte: die Niederlande sind doch frei geworden; wir wissen: die Ideale, die Posa und Carlos im Herzen trugen, sie gehen doch ihren siegreichen, wenn auch langsamen Gang durch die Welt. Und wenn das Wesen des Tragischen in der alten mageren Schulformel läge: „die Idee siegt, während der Held untergeht" — so wäre ja alles trotzdem ganz nett, wie es im Schulbuche steht. Aber was wir aus der Geschichte wissen, das geht uns ästhetisch gar nichts an: hier in der Tragödie müßten wirs vor Augen haben oder wenigstens deutlich empfinden. Hier aber haben wir am Schlusse nur die Empfindung vom Sieg der Fürstentyrannei und gar der Inquisition — „der Verwesung lieber als der Freiheit!" das klingt wie der Ruf des Totenvogels im Ohre nach. Und wenn man sagen wollte: die Macht der Ideen, die im früheren Verlaufe des Dramas sich ausgesprochen haben, behalten ihre Wirkung auch noch über die Katastrophe hinüber, wir fühlen doch, daß diese Ideen siegen müssen, daß Don Carlos in der Weltgeschichte dennoch einen öffentlichen Gang mit Don Philipp tun wird — wie wir in „Kabale und Liebe" fühlen, daß jene ganze Gesellschaft gerichtet ist und zusammenbrechen wird — so ist darauf zu antworten: selbst wenn das so wäre, so hälfe es für die Frage, um die sich's handelt, die ästhetische Frage der tragischen Wirkung nicht das Geringste. Denn jene Schulformel ist eben unzureichende Schulformel, die am Ziel vorbeischießt: nicht darum handelt sich's, daß „die Idee siegt, wenn auch der

Held untergeht“, sondern darum handelt sich's, daß wir im Untergang des Helden selbst — im Untergang, nicht trotz dessen — das notwendige Walten der Idee, d. h. jener höheren Mächte, denen der Einzelne sich beugen muß, anschauen und empfinden. Das ist nach dieser Seite hin das unentbehrliche Moment der tragischen Wirkung, das ist in „Kabale und Liebe“ voll vorhanden; aber das fehlt hier — und daran ist und bleibt Posa schuldig, d. h. im letzten Grunde Schillers veränderter Plan und die Zwiespältigkeit, die dadurch in das dramatisch-tragische Interesse gekommen ist. Wenn nicht von der Gestalt des Königs noch eine kräftigere tragische Wirkung ausginge, so stände es in der Tat um die tragische Gesamtwirkung des Dramas bedenklich, so starke dramatische und theatralische Wirkungen es auch erzielt.

Einen tragischen Leidenszug trägt freilich auch die Königin im Gesicht, doch ist sie keine eigentlich tragische Figur. Sie geht nicht tragisch unter, äußerlich nicht, aber auch innerlich nicht. Dazu ist sie zu gesund, zu maßvoll, zu sehr eins mit sich selbst — zu klug auch, das Wort im edlen Sinne genommen. Sie ist eine der schönsten, wahrsten, anziehendsten und imponierendsten Frauengestalten, die Schiller geschaffen hat. Aber eben durch ihre ganze herrliche Natur scheint sie zu etwas anderem bestimmt als dazu, an der Seite Don Philipps zu verkümmern — und verkümmern muß sie zuletzt, so lange sich ihre gesunde Art dagegen wehren mag. Sie war ja auch ursprünglich dem Infanten bestimmt; und man darf sich nur ausmalen, was diese Königin an der Seite eines auf den Thron gelangten, mit seinen Posaideen auf den Thron gelangten Don Carlos sein könnte — um das ganze Leid zu spüren, das in ihrer Verbindung mit Philipp liegt, in ihrer ganzen widerspruchsvollen Lage am spanischen Hofe. So starkmütig sie dies Leiden trägt, es ist eben doch das Leiden einer zu Anderem bestimmten Natur. Und am Schlusse des Stückes bleiben wir

zwar über ihr ferneres Geschick im Dunkeln, aber daß es immer mehr zum Leiden einer großen Seele werden wird, mögen wir uns denken. Und das ist ein tragischer Zug.

Ein durch und durch tragischer Charakter ist nun aber König Philipp. Es ist zwar zu viel gesagt, wenn Bulthaupt meint, was weder Carlos noch Posa sei, das sei Philipp wirklich: der tragische Held des Dramas. Um der tragische Held zu sein, müßte er im Drama eben auch der dramatische Held sein, um dessen Wollen und Leiden sich die dramatische Handlung mit ihren Konflikten wesentlich drehen würde; und das ist er nicht, das ist halb Carlos, halb Posa. Aber daß der Fall Philipps für sich ein ausgesprochen tragischer ist, daß er zur tragischen Gesamtwirkung sein wichtiges Teil beiträgt, ja gewissermaßen den Ausfall deckt, den diese Gesamtwirkung durch Posa erleidet, das ist gewiß.

Zwar gewinnt er unsere Teilnahme nicht eben leicht: lieben können wir ihn nicht, eher hassen, den innerlich ausgehöhlten freudlosen Tyrannen, der überall, wo er auftritt, alles Leben um sich lähmt, alle Freude knickt; den Fanatiker, den ideallosen Pfaffenknecht, in dem sich höchst charakteristisch Sinnlichkeit und Bigotterie mischen; den öden Egoisten mit seiner angemaßten Gottähnlichkeit: so recht einer der Feinde der Menschheit, dem die Ideale eines Posa und Carlos ewigen Krieg erklären müssen! Aber, was auch an ihm abstößt, zunächst imponiert er durch seine Kraft: da ist ein Wille, der — so verabscheuungswert sein Inhalt sein mag, doch eben mächtiger Wille ist; düster, unheimlich, aber der Wille einer Herrennatur, vor der man sich unwillkürlich verneigt, auch wenn man ihr im nächsten Augenblick den Dolch ins Herz stoßen möchte. Philipp ist eine jener männlichen Prachtgestalten Schillers, von einheitlicher Lebenswahrheit, strenger gediegener Erzguß, fest auf granitenem Sockel. Aber nun schaue man dieser Gestalt tiefer in die Züge, tiefer ins Herz: man wird einen Unseligen erkennen, den man nicht bloß hassen, den man bemitleiden kann! Seine innere Armut

fühlt er doch selber; seine Lieblosigkeit sehnt sich nach menschlicher Teilnahme, seine einsame Größe trägt er als eine Last, sein harter Egoismus sucht einen Gegenstand, an dem er schmelzen könnte, seine innere Leere schreit nach einem Inhalt. Er verachtet seine Werkzeuge, seine Alba und Domingo und ihre „zahmen Laster“ — einen Menschen erfleht er sich von der Vorsicht, einen Freund, der Wahrheit für ihn habe. Und der Feuerjüngling Posa tritt ihm entgegen, ausgerüstet mit allem, was ihm fehlt, eine fremde, neue, überraschende Erscheinung. Eine ganze neue Welt geht dem Tyrannen in dieser Jünglingsseele auf, „ein Geist, ein freier Mann steht vor ihm auf in dem ganzen Jahrhundert“ — vor diesem Geiste beugt er sich, ihm drängt sich das Beste, was noch in ihm schlummert, entgegen. Welche Ausblicke in die Zukunft, Ausblicke ungeahnter Art eröffnen sich da: der Herrscher zweier Welten mit dem eisernen Willen und der weitspannenden Macht unter dem Einfluß dieser Ideenwelt; man spürt förmlich etwas wie das Morgenwehen einer besseren Zukunft in der ersten Scene, da Posa und der König sich berühren, man glaubt zu sehen, wie Philipp sich verjüngt, wie ein Odem der Auferstehung durch ein Feld von Totengebeinen weht, daß sie rauschen und sich regen. Aber es ist ein Augenblick, ein Lichtriß durch Wolkennacht, dem um so tieferes Dunkel folgt. Gerade der Eine, der dem König aufgegangen ist, wie „ein neuer schöner Morgen“, gerade er wendet sich wieder von ihm ab, gibt ihn auf um „den Knaben, seinen Sohn“. „Den König geb' ich auf“ — sagt Posa zur Königin —

„— was kann ich auch
Dem König sein? — In diesem starren Boden
Blüht keine meiner Rosen mehr. Europas
Verhängnis reift in meinem großen Freunde.“

Und was noch mehr ist (— was Bulthaupt übersieht, der sonst diesen tragischen Fall ganz trefflich entwickelt): der König selbst ist nicht im stande, sich die aufdämmernde

Zukunft zu sichern; es ist für ihn zu spät, seine Natur ist schon zu starr in sich verfestet, als daß sie noch zu lockern wäre — sein Verhängnis ist, daß er selbst den vernichten muß, der allein seine Rettung hätte sein können. Er muß sich von Carlos an der Leiche des von ihm gemeuchelten Posa sagen lassen:

„— Ihre Freundschaft drangen Sie ihm auf,
Ihr Szepter war das Spielwerk seiner Hände,
Er warf es hin und starb für mich!
Und war
Es möglich? Dieser groben Lüge konnten
Sie Glauben schenken? Wie gering mußt' er
Sie schätzen, da er's unternahm, bei Ihnen
Mit diesem plumpen Gaukelspiel zu reichen!
Um seine Freundschaft wagten Sie zu buhlen
Und unterlagen dieser leichten Probe!
O nein — nein, das war nichts für Sie! Das war
Kein Mensch für Sie! Das wußt' er selbst recht gut,
Als er mit allen Kronen Sie verstoßen.
Dies feine Saitenspiel zerbrach in Ihrer
Metallnen Hand. Sie konnten nichts als ihn ermorden."

Und das fühlt der König selbst, das ist sein bitterstes Leid, er spricht es aus in jener packenden Scene, da er wie ein Nachtwandler aus seinem Kabinet unter die verstörten Granden tritt, ohne sie zu sehen, und vor sich hin spricht:

„Gib diesen Toten mir heraus! Ich muß
Ihn wieder haben. —
Er dachte klein von mir und starb. Ich muß
Ihn wieder haben. Er muß anders von
Mir denken. — —
— Wie er
Auf mich herunter sah! So stolz sieht man
Von Thronen nicht herunter.
— Daß er noch lebte!
Ich gäb' ein Indien dafür. Trostlose Allmacht,
Die nicht einmal in Gräber ihren Arm
Verlängern, eine kleine Übereilung
Mit Menschenleben nicht verbessern kann!

Die Toten stehen nicht mehr auf. Wer darf
Mir sagen, daß ich glücklich bin. Im Grabe
Wohnt einer, der mir Achtung vorenthalten.
Was gehn die Lebenden mich an? Ein Geist,
Ein freier Mann stand auf in diesem ganzen
Jahrhundert — Einer — Er verachtet mich
Und stirbt."

Wer da nicht tragisches Mitleid fühlt! Wie aber wächst sich dieses Leiden zum Verhängnis aus, wie geht Philipp tragisch unter? Äußerlich scheint er ja der Sieger am Ende, er rafft sich ja wieder auf zu der Tyrannengröße:

„— Die Welt
Ist noch auf einen Abend mein. Ich will
Ihn nützen, diesen Abend, daß nach mir
Kein Pflanzer mehr in zehen Menschenaltern
Auf dieser Brandstatt ernten soll. Er brachte
Der Menschheit, seinem Götzen, mich zum Opfer;
Die Menschheit büße mir für ihn — und jetzt —
Mit seiner Puppe fang' ich an —"

Aber gerade das ist sein Untergang, seine völlige innere Zerstörung, wenn er auch äußerlich sich behauptet; nicht der König ist der Sieger, sondern der Cardinal-Großinquisitor, der ihn herunterkanzeln darf wie einen Schulbuben, den König wegen seiner menschlichen Regung für Posa behandeln darf wie einen Verbrecher — es ist die Macht der Finsternis: ihr ist Philipp nun nach dem kurzen Lichtblick, den er nicht halten konnte, rettungslos verschrieben, nachdem er sich längst mit ihr eingelassen hat. Da steigt sie vernichtend hinter und über ihm empor in der Gestalt des neunzigjährigen blinden Greises, dem gegenüber ein Domingo nur ein winziges giftiges Insekt ist — da steht sie, kalt und keiner menschlichen Regung zugänglich, die der Freiheit, der Wahrheit dem Menschen- und Völkerglück todfeindliche, Verwesung atmende Macht der Glaubenswut und Geisteskne chtung, „die Bestie mit dem Heiligenschein", wie sie ein anderer Dichter genannt hat — sie vernichtet Carlos nur äußerlich, den

König innerlich: der ist fertig, ein für allemal fertig, kein König mehr, kein imponierender Tyrann, sondern nur noch ein armseliger Henker der Inquisition.

Dieses Gericht über den König ist furchtbar, und dieser Untergang ist tragisch, voll tragisch: in ihm ist innere Notwendigkeit, das Weltgericht der Weltgeschichte, das Fürsten und Völker straft mit dem, womit sie gesündigt haben. Dahin mußte dieser König kommen, so wie er war und wie sein Charakter seinem Geschick entgegenarbeitete — vor dieser Notwendigkeit stehen wir tragisch überzeugt.

Und von hier aus fällt auch noch einmal ein Licht auf Posa. So verhängnisvoll er in dramatischer und tragischer Beziehung dem Stücke wird, obwohl sein Tod untragisch und schwach motiviert ist: sein Leben hat er nicht bloß in diesem Drama, sondern über das Drama hinaus im lebendigen Ringen der Menschheit, solange sie noch um ihre höchsten Güter und Rechte gegen deren Feinde zu kämpfen hat. So lange der Geist Philipps und des Großinquisitors noch nicht von der Erde verschwunden ist, so lange wird auch der Geist Posas über die Erde schreiten und dem Wort, in dem Philipp und der Cardinal sich einigen — dem Wort: Verwesung lieber als Freiheit! — ein trotziges und begeistertes Nein! entgegenrufen. Und daß dieser Geist Posas der eigenste Geist Schillers ist — bedarf das eines Beweises?



Sechstes Kapitel.

Wallenstein.

Ein Jahrzehnt etwa liegt zwischen dem „Don Carlos“ und dem „Wallenstein“. Auch dieses neue Werk reifte sehr langsam und wuchs dem Dichter so sehr unter der Hand, daß seine Vollendung sich immer weiter hinausziehen, ja zeitweilig in unabsehbare Ferne zu rücken schien. Erst unter dem Drängen Goethes und angesichts der harrenden Bühne wurde das gewaltige Werk verhältnismäßig rasch vollends fertig, überwand Schiller vollends die letzten Bedenklichkeiten und Zögerungen, die sein kritisch-dramaturgischer Verstand der Vollendung der Arbeit immer wieder in den Weg geworfen hatte. Der Dichter selbst war indessen in jeder Beziehung gereift: in wissenschaftlicher Tätigkeit, in historischen Studien, in philosophischem und ästhetisch-kritischem Denken hatte er seine innere Kraft doch im ganzen mehr gesammelt und verdichtet als zersplittert; sein Wille hatte sich unter körperlichen Leiden und allerlei Lebenssorgen erprobt und gestählt; andererseits hatte seine glückliche Häuslichkeit, eine feste Stellung im Leben und die Anerkennung der Welt die leidenschaftliche Unruhe seines Inneren gebändigt; im Freundesverkehr mit Goethe und im eigenen rastlosen Denken hatte sich sein Kunstbewußtsein geschärft und vertieft. Und wie nun der Dramatiker im „Wallenstein“ wieder vor die Welt tritt, da ist das neue Werk von einer Mächtigkeit und Größe, ein Wagestück und Meisterstück, daß es in der dramatischen Literatur aller Zeiten einzig in seiner Art dasteht. Wohl

zeigt es Stellen, an denen die Kritik einsetzen kann — die langen Jahre, durch die sich die Arbeit hinzog, sind auch hier nicht ohne Spuren geblieben; wohl zeigt im Stil das, was Schiller nun im Verkehr mit Goethe mehr als vorher vom Klassizismus angenommen hatte — es zeigt gerade im Stil des „Wallenstein" einigemale seine Schwächen aufs deutlichste. Aber merkwürdigerweise bewährt gerade in diesem klassizistischen Stil, der schon im „Don Carlos" sich angekündigt hatte, der Realismus der Schillerschen Jugenddramen sich aufs neue, nur künstlerisch geläutert — und zwar nicht nur im „Lager" sondern auch in den „Piccolomini" und in „Wallensteins Tod". Und was die dramatische Komposition angeht, die im „Don Carlos" einen bedenklichen Bruch aufgewiesen hatte, so steht diese im „Wallenstein" wieder auf der Höhe von „Kabale und Liebe" — nur mit anderer Technik und in mächtiger Erweiterung und Erbreiterung: es ist eine ganz kolossale Komposition, die man umsomehr bewundert, je eingehender man sie in all ihre feinsten Verzweigungen verfolgt, je mehr man auch die Schwierigkeiten, die schwerwuchtende Massenhaftigkeit des Stoffes bedenkt, an der sicherlich jeder andere außer Schiller erlegen wäre. Für das Auge des Laien sieht alles furchtbar einfach aus; die ganze Handlung des umfangreichen Dramas läßt sich in wenigen Sätzen erschöpfen; wer aber mit dem Auge des Fachmanns ins Innere der Komposition zu schauen weiß, wer die geistigen Prozesse des dramatischen Schaffens wirklich kennt und ihnen nachzugehen vermag, der steht immer wieder staunend vor der Kraft der dramatischen Konzentration und künstlerischen Vereinfachung, die Schiller hier an seinem Stoffe bewährt hat. Einen Stoff von der Massigkeit und Breite, wie der Stand des dreißigjährigen Krieges zur Zeit der Ermordung Wallensteins, diesen Stoff mit seiner ganzen Unmasse unsäglich verwickelter, historischer, kulturhistorischer, militärischer, persönlicher Voraussetzungen in eine so knappe dramatische Handlung, auf einen engen,

wenig wechselnden Schauplatz und in den Zeitraum von einigen Tagen zusammenzudrängen, die unendlich vielfältigen Verhältnisse und Voraussetzungen auf wenige einfache Grundlinien zurückzuführen, das ganze Hin- und Herwogen der Massen zu einem dramatischen Vorgang zu bändigen, der im letzten Grund aus den Willensprozessen einiger Weniger sich mit überzeugender Notwendigkeit herausspinnt und die weitausschauende Frage, warum Wallenstein tragisch untergehen muß, mit der schlagendsten Einfachheit aus den Charakteren und Verhältnissen heraus beantwortet: das ist eine Aufgabe, vor der dem Mutigsten geradezu schwindlich werden könnte, wenn sie nicht von Schiller gelöst, ruhig und sicher vor unsern Augen läge.

Näher auf diese Seite des „Wallenstein" einzugehen, muß sich die gegenwärtige Darstellung versagen; es handelt sich speziell um den tragischen Gehalt des Werkes. Und da ist denn auch die Tragik zunächst des Hauptthelden von einer solch überzeugenden Wucht und einheitlichen Geschlossenheit, daß man sie nicht genug bewundern kann, daß neben dieser Tragik Wallensteins auch alles das nicht aufkommt, was man zum Lobe des zweiten tragischen Helden, des Max Piccolomini oft in allzu überschwenglicher Weise, zum Teil entschieden mit Unrecht gesagt hat.

Als Grundzug in Wallensteins Charakter wird immer wieder hervorgehoben, oft in höchst banaler Weise hervorgehoben; der Ehrgeiz. Selbst Heinrich Bulthaupt (der außer Karl Werder in neuerer Zeit vielleicht die besten Bemerkungen zum Verständnis des „Wallenstein" gemacht hat) — glaubt den Hauptnachdruck auf diesen Ehrgeiz legen zu müssen. Nun ist es ja wahr: der Ehrgeiz springt sofort als „Haupthebel" in Wallensteins Seele in die Augen. Aber es gilt, ihn in seinen tieferen psychologischen Wurzeln zu fassen und in seinen inneren naturnotwendigen Zusammenhängen mit anderen Seiten dieses verwickelten Charakters zu begreifen. Wallenstein ist keineswegs eine einfache Natur,

die aus diesem Einen Zuge heraus vollständig zu begreifen wäre.

Wo wurzelt sein Ehrgeiz? Nicht in jener gewöhnlichen Sucht, die politische und andere Streber treibt, eine Rolle zu spielen, und sie alles ihren ehrgeizigen Zielen opfern heißt; nicht in jener alltäglichen Großmannssucht, die um jeden Preis mehr sein möchte als Andere, in jener dem Neid verwandten Unfähigkeit, einen Größeren über oder neben sich zu ertragen; noch weniger in jener großtuenden Philisterei kleiner Seelen, die wir in unserem politischen Leben so oft finden, die überhaupt keinen großen Mann ertragen kann und nicht ruht, bis sie den Großen zu Fall gebracht hat, um dann triumphierend sagen zu können: seht da, auch der war nichts, wir sind's eigentlich, die die Weltgeschichte machen! Nichts von alledem ist in Wallensteins Seele. Vielmehr: die eigentliche Geburtsstätte seines Ehrgeizes ist die angeborene Herrscherseele, auch er ist eine von jenen Schiller'schen Herrennaturen, die nicht zum Dienen und Gehorchen, Sichfügen und Sichschmiegen geschaffen sind, sondern zum Herrschen und Befehlen, zum „Wollen ihres Willens", zum rücksichtslosen selbstherrlichen Wegschreiten über alles, was schwächer ist — eine jener Herrennaturen, die einem Zwang ihres Innersten folgend lieber zu Grunde gehen als ihren Naturanspruch aufs Herrsein aufgeben. Daß *sie* ganz besonders gemacht sind, dem Tragischen zu verfallen, das hat sich bisher schon an all den Schiller'schen Helden herausgestellt, von denen eine besonders starke tragische Wirkung ausgeht. Auch bei Wallenstein gründet sich die überwältigende tragische Wucht, mit der er wirkt, vor allem auf den tiefen Eindruck von dieser angeborenen Herrenmäßigkeit; und aus ihr ergibt sich als notwendige Folge und Äußerung das, was man seinen Ehrgeiz nennt.

Max Piccolomini sagt vom ihm zu seinem Vater:

„Der Geist ist nicht zu fassen wie ein anderer" —

und zu dem Questenberger hat er vorher schon gesagt:

„Er ist nun einmal nicht gemacht, nach andern
Geschmeidig sich zu fügen und zu wenden.
Es geht ihm wider die Natur, er kann's nicht.
Geworden ist ihm eine Herrscherseele,
Und ist gestellt auf einen Herrscherplatz.

Und eine Lust ist's, wie er alles weckt
Und stärkt und neu belebt um sich herum.
Wie jede Kraft sich ausspricht, jede Gabe
Gleich deutlicher sich wird in seiner Nähe!
Jedwedem zieht er seine Kraft hervor,
Die eigentümliche, und zieht sie groß,
Läßt jeden ganz das bleiben, was er ist,
Er wacht nur drüber, daß er's immer sei
Am rechten Ort; so weiß er aller Menschen
Vermögen zu dem seinigen zu machen."

Und auf die Erwiderung Questerbergs:

„— überm Herrscher
Vergißt er nur den Diener ganz und gar,
Als wär' mit seiner Würd' er schon geboren —"

gibt Max rasch zurück:

„Ist er's denn nicht? Mit jeder Kraft dazu
Ist er's, und mit der Kraft noch obendrein,
Buchstäblich zu vollstrecken die Natur,
Dem Herrschtalent den Herrschplatz zu erobern."

Und das ist buchstäblich wahr! So sehen wir Wallenstein von Anfang an, schon durch die Augen der Soldateska im „Lager". Wer ist denn Herr in Deutschland? Der Kaiser zu Wien etwa? Nein, Wallenstein ist's. Durch ihn allein ist der Kaiser in seiner Hofburg, was er ist; ohne ihn stände es bös mit seiner Majestät.

Und hier sei gleich etwas betont, was von Seiten des Geschicks dem Verhängnis des Charakters in die Hände wirkt. Was ist denn eigentlich das wahre und wirkliche Verhältnis zwischen Wallenstein und seinem Kaiser, an dem er — nach der nächsten schlichten Auffassung — zum „Verräter" wird?

Ist es ein Verhältnis „des Vertrauens und der Neigung"? Oder nur auch ein normales Verhältnis von Pflicht und Recht, von Untertanentreue und berechtigten Forderungen des Herrschers? O nein, ein solches Verhältnis, wenn es je bestanden hat, ist längst aufs heilloseste verschoben und zerrüttet, in sein Gegenteil, in die reine Unnatur verkehrt. Die Gräfin Terzky, dieser klarsehende Frauenkopf, deren Wirklichkeitssinn sich keinen blauen Dunst sentimentaler Auffassung vormachen läßt, sie bringt die Sache mit der ganzen Beredsamkeit ihrer gewandten Weiberzunge auf den richtigen Begriff — in der entscheidenden Scene des ersten Aktes von „Wallensteins Tod": Wallenstein, nach seiner Unterredung mit dem schwedischen Oberst, schwankt noch immer: vergebens suchen ihn Illo und Terzky zu bestimmen, daß er den entscheidenden Schritt tue und den Pakt mit dem Schweden abschließe; da kommt die Gräfin dazu, Illo sagt zu ihr:

„An Euch ist's jetzt. Versucht's, denn ich bin fertig,
Spricht man von Treue mir und von Gewissen —"

— da legt sie los: sie schilt ihn zuerst, daß er Entschluß und Mut gehabt habe, als noch alles in weiter Ferne lag, jetzt zage, da die Vollbringung nahe; sie höhnt:

„— gib deinen Feinden Recht!
Da eben ist es, wo sie dich erwarten.
Den Vorsatz glauben sie dir gern; sei sicher,
Daß sie's mit Brief und Siegel dir belegen!
Doch an die Möglichkeit der Tat glaubt keiner,
Da müßten sie dich fürchten und dich achten —"

— sie zeigt ihm ironisch, da er nach einem Ausweg verlangt, um das Äußerste zu vermeiden, einen solchen Ausweg: er solle mit voller Kasse nach Wien reisen, sich dem Kaiser zu Füßen werfen, dann ruhig sich auf seine Güter zurückziehen und scheinen, so viel er möge, wenn er nur nichts mehr bedeute. Und als Wallensteins Cäsarnatur sich gegen diesen Gedanken aufbäumt —

„— Ich kann mich nicht,
Wie so ein Wortheld, so ein Tugendschwätzer
An meinem Willen wärmen und Gedanken — —
Wenn ich nicht wirke mehr, bin ich vernichtet —
— eh' ich sinke in die Nichtigkeit,
So klein aufhöre, der so groß begonnen,
Eh' mich die Welt mit jenen Elenden
Verwechselt, die der Tag erschafft und stürzt,
Eh' spreche Welt und Nachwelt meinen Namen
Mit Abscheu aus —"

da fängt die Gräfin an, ihm mit unerbittlichem Realismus zu zeigen, wie eigentlich sein Verhältnis zum Kaiser stehe:

„Was ist denn hier so wider die Natur?
Ich kanns nicht finden, sage mirs — —
— — — — — — — — — — — — —
— Muß ich dich dran erinnern, wie man dir
In Regensburg die treuen Dienste lohnte?
Du hattest jeden Stand im Reich beleidigt;
Ihn groß zu machen hattest du den Haß,
Den Fluch der ganzen Welt auf dich geladen,
Im ganzen Deutschland lebte dir kein Freund,
Weil du allein gelebt für deinen Kaiser —
— — — — — — — — — — — Da ließ er
Dich fallen! ließ dich fallen — — —
Sag' nicht, daß die zurückgegebene Würde
Das erste schwere Unrecht ausgesöhnt.
Nicht wahrlich guter Wille stellte dich,
Dich stellte das Gesetz der herben Not
An diesen Platz, den man dir gern verweigert.
— — — — — — — — — — —
Vertrauen? Neigung? — Man bedurfte deiner!"

Die „ungestümre Presserin, die Not", habe ihn ins Amt gesetzt, der „nicht mit hohlen Namen, Figuranten gedient ist", die „den Größten, den Besten ans Ruder stellt", es zuwege bringt, daß das Geschlecht, das sich lange mit „feilen Sklavenseelen und mit den Drahtmaschinen seiner Kunst beholfen hat", endlich „in die starken Hände der Natur fällt,

Des Riesengeistes, der nur sich gehorcht,
Nichts von Verträgen weiß, und nur auf ihre
Bedingung, nicht auf seine, mit ihm handelt."

Und endlich:

„Nicht du, der stets sich selber treu geblieben,
Die haben Unrecht, die dich fürchteten
Und doch die Macht Dir in die Hände gaben.
Denn Recht hat jeder eigene Charakter,
Der übereinstimmt mit sich selbst; es gibt
Kein anderes Unrecht, als den Widerspruch.
Warst du ein anderer, als du vor acht Jahren
Mit Feuer und Schwert durch Deutschlands Kreise zogst,
Die Geißel schwangest über alle Länder,
Der Stärke fürchterliches Recht nur übtest
Und jede Landeshoheit niedertratst,
Um deines Sultans Herrschaft auszubreiten?
Da war es Zeit, den stolzen Willen dir
Zu brechen, dich zur Ordnung zu verweisen!
Doch wohl gefiel dem Kaiser, was ihm nützte,
Und schweigend drückt' er diesen Freveltaten
Sein kaiserliches Siegel auf. Was damals
Gerecht war, weil du's für ihn tatst, ist's heute
Auf einmal schändlich, weil es gegen ihn
Gerichtet wird?"

Da sagt Wallenstein, aufstehend:

„Von dieser Seite sah ich's nie — Ja! Dem
Ist wirklich so. Es übte dieser Kaiser
Durch meinen Arm im Reiche Taten aus
Die nach der Ordnung nie geschehen sollten.
Und selbst den Fürstenmantel, den ich trage,
Verdank ich Diensten, die Verbrechen sind."

Und die Terzky wieder:

„Gestehe denn, daß zwischen Dir und ihm
Die Rede nicht kann sein von Pflicht und Recht,
Nur von der Macht und der Gelegenheit!"

Nun läßt er den Wrangel rufen und heißt drei Boten satteln; sein Entschluß ist gefaßt mit der Einsicht in die wirkliche Sachlage — er spürt aber auch selbst schon das Tragische, das in dieser Sachlage liegt:

„Es ist ein böser Geist und meiner. Ihn
Straft er durch mich, das Werkzeug seiner Herrschsucht,
Und ich erwart' es, daß der Rache Stahl
Auch schon für meine Brust geschliffen ist.

Er kann mir nicht mehr trau'n, — so kann ich auch
Nicht mehr zurück. Geschehe denn, was muß,
Recht stets behält das Schicksal, denn das Herz
In uns ist sein gebieterischer Vollzieher."

Kann man die Sache klarer hinstellen? Auf Frevel, gemeinsamen Frevel ist das ganze Verhältnis zwischen Wallenstein und dem Kaiser gegründet, auf einen Frevel am Reich, an der deutschen Nation, einen Frevel der Habsburgischen Selbstsucht, zu deren Werkzeug sich Wallenstein hergegeben hat. Aus diesem Frevel ist die zwingende Not entstanden, die allein Wallenstein und den Kaiser bisher zusammengehalten hat. Und solche Verbrechen an einer Nation, sie müssen sich zum Verhängnis auswachsen — auch hier straft das Weltgericht der Weltgeschichte wieder durch das, womit gesündigt wurde: den Kaiser straft es durch sein Werkzeug Wallenstein, der sein Herr geworden ist — und den Wallenstein durch den Kaiser, der eben doch im „verjährt geheiligten Besitz" der Herrschaft ist, die auf „der Völker frommen Kinderglauben" sich gründet.

Warum aber hat sich Wallenstein zum Werkzeug dieser Frevel hergegeben? Der Wallenstein der Tragödie natürlich — von dem geschichtlichen ist hier nicht die Rede. Darum, weil der innere Trieb seines Charakters, seiner angeborenen Herrscherseele ihn dazu zwang, weil er auf diese Weise allein unter den gegebenen Verhältnissen seiner Herrennatur Genüge tun, der Mann werden konnte, in dessen Hand Deutschlands Geschick ruhte. Daß das so ist, dessen ist er sich auch bewußt: seine Verhandlungen mit den Schweden betrachtet er nicht als gemeinen Verrat, vielmehr: nach seinem Sinne will er Deutschlands Geschicke ordnen, den „Frieden, den der Kaiser haßt", will er von sich aus dem

Reiche geben — nebenbei sich allerdings auch auf dem böhmischen Königsstuhle niederlassen.

So arbeiten sein Charakter und die Verschlingung der Geschicke sich unmittelbar in die Hände. Und nun beachte man gleich noch eins: die Herrschermacht, die Wallenstein tatsächlich allein in Händen hat, gründet sich lediglich auf sein Heer, mit ihm steht und fällt seine Macht; seine Persönlichkeit hat es geschaffen, denn seiner Feldherrnnatur strömt alles zu. Aber sowie dieses Heer ihn verlassen sollte, sowie der Zauber seiner Persönlichkeit gebrochen wäre, wäre es auch aus mit seiner Macht. Dieses Heer jedoch ist das Werkzeug seiner Frevel: diese wütende zuchtlose Soldateska, die nur durch seinen Willen und sonst durch nichts gebändigt wird, hat er auf Deutschland losgelassen — man vergegenwärtige sich einen Augenblick die Scheußlichkeiten des dreißigjährigen Krieges, um zu wissen, was das sagen will. Dieses Heer ferner, diese Geißel, die er über Deutschland geschwungen hat, legt ihm die Versuchung nahe, das Werkzeug, das er bis jetzt als des Kaisers Werkzeug für den Kaiser gebraucht hat, nun auch einmal gegen den Kaiser zu gebrauchen — „sein Lager nur erklärt sein Verbrechen", wie Schiller im Prolog sagt. Wieder eine Verkettung von Schicksal und Charakter, aus der beim nächsten falschen Tritt der tragische Sturz sich ergeben kann! Wieder lauert die Strafe in dem, womit gesündigt worden ist.

Denn da bedarf's nur einer tragischen Verblendung Wallensteins, und die Tragödie ist fertig. Und diese Verblendung ist da; sie spricht sich aus in Wallensteins astrologischem Aberglauben.

Es ist wieder die Meisterleistung eines großen Dichters, wie Schiller diesen historischen Zug mit genialem Griff erfaßt und mit sicherer Hand in Wallensteins Charakter und Geschick unlöslich hineingewoben hat. Ein geringerer Dichter hätte entweder nichts mit diesem Zug anzufangen gewußt, oder er hätte ihn nur ornamental verwendet, als äußere

Prunkzier dem Charakter aufgesetzt: Schiller verwendet ihn konstruktiv als ein Bauglied, das man nicht mehr herausnehmen kann, ohne daß ein wichtiger Teil des tragischen Gebäudes nachstürzt. Daran wird durchaus nichts geändert durch die Tatsache, daß der Sternenglaube Wallensteins dem Dichter viele und lange Schmerzen bereitet hat, daß er erst gegen das Ende der Arbeit mit diesem Zuge zurechtgekommen ist: er ist zurechtgekommen und aufs Genialste! Die Sache ist da ein Kunstwerk, wie es vorliegt, und die Aufgabe der ästhetisch-kritischen Betrachtung ist nicht, an den Einzelheiten der Entstehungsgeschichte herumzutüfteln, sondern das fertige Kunstwerk in seinem lebendigen Gehalt zu würdigen und zu begreifen. Und da steht die Sache so:

Der astrologische Glaube Wallensteins ist nichts anders als der der Anschauung seiner Zeit entsprechende Ausdruck des Glaubens an sich selbst. Was er in den Sternen sucht, ist nichts anders als sein eigener Herrenwille, für den ihm der Himmel Brief und Siegel geben soll. Herrennaturen in ihrer elementaren Wucht und Gewalt betrachten sich selbst und fühlen sich als elementare Gewalten — und sind es auch — die mit Naturnotwendigkeit ihre Bahn gehen gleich einem Gestirn und deren Lauf eingeordnet ist in den Lauf der Gestirne droben. Ob sie sich das so oder so ausdrücken, ist gleichgültig: so fühlen sie, so wissen sie sich. Wallenstein als Kind seiner Zeit drückt es astrologisch aus: die Sache ist dieselbe, wie immer er's ausdrücken mag. Max hat das gut begriffen, wenn er seinem Vater sagt:

„Der Geist ist nicht zu fassen wie ein andrer:
Wie er sein Schicksal an die Sterne knüpft,
So gleicht er ihnen auch in wunderbarer
Geheimer, ewig unbegriffner Bahn."

Sogar der brutale, roh drauflosfahrende und doch mit einem gewissen plumpen Instinkt begabte Illo hat es begriffen, wenn er dem flachen Verstandesmenschen Terzky sagt:

„— stehts
Nur erst hier unten glücklich, gebet Acht,
So werden auch die rechten Sterne scheinen.“

Und dem Wallenstein selbst sagt er:

„In deiner Brust sind deines Schicksals Sterne.
Vertrauen zu dir selbst, Entschlossenheit
Ist deine Venus. Der Maleficus,
Der einzige, der dir schadet, ist der Zweifel.“

Dieser Illo begreift ihn in diesem Punkte doch richtiger als er selbst, so verächtlich ihn Wallenstein gerade in Beziehung auf die Sternenkunde behandelt. Und wie ist's, als Wallenstein sich in seinem Glauben betrogen sieht? Wie Illo, im dritten Akt von „Wallensteins Tod“ die Nachricht von Oktavios Verrat bringt, dem Wallenstein eben mit Berufung auf die Sterne so grenzenlos vertraut hat — wie da der rationalistische Flachkopf Terzky sagt:

„— Hätt' man mir geglaubt!
Da siehst du's, wie die Sterne dir gelogen!“

— da antwortet Wallenstein, da dekretiert er herrisch und kategorisch:

„Die Sterne lügen nicht, das aber ist
Geschehen wider Sternenlauf und Schicksal!“

Ja wohl „wider Sternenlauf und Schicksal!“ Denn Sternenlauf und Schicksal sind der Herrenwille in Wallensteins Brust. Und unmittelbar vor der Katastrophe in Eger, als schon Buttlers Mörder vor der Türe stehen, als der Astrolog Seni Wallenstein beschwört, sich den Schweden nicht zu vertrauen, im „Planetenstand“ sei Unglück zu lesen, das von falschen Freunden drohe, da erwidert Wallenstein ebenso herrisch:

„Von falschen Freunden stammt mein ganzes Unglück,
Die Weisung hätte früher kommen sollen,
Jetzt brauch' ich keine Sterne mehr dazu.“

Stimmt's nicht mit den Sternen, wie sein Wille ist, so kennt er keine anderen Sterne mehr als die in seiner

Brust. Und in der schönen stimmungsvollen Scene mit der Gräfin Terzky, in der die Ahnung des Endes sich so wundervoll mit der nächtlich unruhigen Bewegung am Himmel verbindet — da wünscht Wallenstein umsonst, den Stern zu sehen, der seinem Leben strahlt, den Jupiter, den die Schwärze des Gewitterhimmels deckt — denn der Stern Max ist ihm in der Todesnacht verschwunden, der neben ihm stand wie seine Jugend —

„Um die gemeine Deutlichkeit der Dinge
Den goldenen Duft der Morgenröte webend."

— der ist weg —

„Die Blume ist hinweg aus meinem Leben —
Was ich mir ferner auch erstreben mag,
Das Schöne ist doch weg, das kommt nicht wieder —"

— und darum will sein Stern in dieser wehmütigen Stunde nicht scheinen.

Und braucht's noch einen weiteren Beweis, daß seine Sterne in ihm sind, daß er in seinem Sternenglauben nur sich selbst anschaut als eine jener elementaren Persönlichkeiten der Weltgeschichte, die mit der Vollmacht eines Naturgesetzes unter den Menschen und über den Menschen herrschen und walten — so höre man, was Wallenstein dem Max sagt, als dieser sich im fürchterlichsten Seelenkampfe auf „Pflicht und Eid" gegen den Kaiser berufen hat:

„— Pflicht, gegen wen? Wer bist du?
Wenn ich am Kaiser unrecht handle, ists
Mein Unrecht, nicht das deinige. Gehörst
Du dir? Bist Du dein eigener Gebieter,
Stehst frei da in der Welt, wie ich, daß du
Der Täter deiner Taten könntest sein?
Auf mich bist du gepflanzt, ich bin dein Kaiser,
Mir angehören, mir gehorchen, das
Ist deine Ehre, dein Naturgesetz.
Und wenn der Stern, auf dem du lebst und wohnst,
Aus seinem Gleise tritt, sich brennend wirft
Auf eine nächste Welt und sie entzündet,

Du kannst nicht wählen, ob du folgen willst;
Fort reißt er dich in seines Schwunges Kraft
Samt seinem Ring und allen seinen Monden."

In diesem Glauben an sich und seine Sterne, an die naturgesetzliche elementare Bedeutung seiner eigenen Sendung, in diesem inspirierten Blick in die Zusammenhänge des Weltganzen, in welche auch des Einzelnen Wille und Geschick verflochten sind: darin liegt Wallensteins Stärke und Größe, die Macht und Wucht seiner alles mit sich fortreißenden Persönlichkeit. Ebendarin liegt aber auch seine tragische Verblendung, die ihn unwiderruflich hinunterreißt in seinen Sturz. Er glaubt weiter zu sehen und tiefer zu blicken als Andere und sieht auch in der Tat weiter und tiefer — und dennoch hat Illo recht, furchtbar recht, wenn er ihm sagt:

„O du bist blind mit deinen sehenden Augen!"

Das zeigt sich gerade in der Scene deutlich, in welcher Illo dies Wort spricht: vor Octavio, dem Falschen, dem sie nicht über den Weg trauen, habe Illo und Terzky ihn gewarnt — da erzählt er, mehr mit sich selber sprechend als mit ihnen, jenen Vorgang vor der Lützener Schlacht, da er vom Schicksal ein Zeichen verlangt hatte, wer ihm der Treueste sei —

„— Der solls sein,
Der an dem nächsten Morgen mir zuerst
Entgegenkommt mit einem Liebeszeichen —"

— und Octavio ist's, der ihm das andere Pferd für den Schecken bringt, das Pferd, das ihn Banniers verfolgenden Dragonern entreißt. In dieser Scene steht Wallenstein mit aller Hoheit des inspirierten Geistes vor den ihm gegenüber kleinen Zweiflern da — und doch haben sie recht, und doch ist's Octavio, der ihn bereits verraten hat in der Stunde, da er stolz glaubt sprechen zu dürfen:

„Hab ich des Menschen Kern erst untersucht,
So weiß ich auch sein Wollen und sein Handeln."

Aber hat er denn des Menschen Octavio Kern wirklich untersucht? Nein, er hat's nicht! Er hat sich die Mühe nicht genommen, er hat nur aus sich selbst, aus dem Kern seines Wesens die Gewißheit geschöpft, die er zu haben glaubt. Herrisch, wie er mit den Menschen verfährt, hat er auch vom Schicksal ein Zeichen einfach gefordert, auch dem Schicksal hat er einfach dekretiert: „der solls sein —" ohne nur einen Augenblick zu überlegen, ob er der Willfährigkeit des Schicksals sicher sei, ob er eine Garantie habe, daß er wirklich ein Zeichen vom Schicksal bekomme. „Das war ein Zufall", sagt Illo von seinem Standpunkt aus mit Recht, und Wallenstein erwidert:

„— Es gibt keinen Zufall;
Und was uns blindes Ohngefähr nur dünkt,
Gerade das steigt aus den tiefsten Quellen.
Versiegelt hab ich's und verbrieft, daß er
Mein guter Engel ist, und nun kein Wort mehr."

Auch er hat recht von seinem Standpunkt aus, nur anders, als er's weiß: freilich steigt hier etwas aus den tiefsten Quellen, sein Geschick nämlich — und aus den Quellen seiner innersten Natur, die so unbedingt auf sich traut, daß sie versiegelt und verbrieft zu haben glaubt, was sie eben einmal will und glauben will. Aus derselben Quelle, aus der die Kraft und Macht seiner Persönlichkeit steigt, steigt auch seine Verblendung und sein Verderben.

Und ebenso deutlich, ja noch deutlicher, wenn auch kaum glaublich, zeigt sich Wallensteins Verblendung in seinem Verhältnis zu Buttler, der sein Mörder werden wird — ein Punkt, auf den meiner Erinnerung nach zuerst Karl Werder nachdrücklich hingewiesen hat. Aufs Tötlichste hat Wallenstein Buttler beleidigt: als dieser die Schwachheit hatte, in Wien den Grafentitel nachzusuchen, hat Wallenstein ihn dazu aufgemuntert, sich wie Buttler glaubt, „mit edler Freundeswärme" für ihn verwendet, in Wahrheit aber in jenem verhängnisvollen Brief selbst dem Minister den

Rat gegeben, nicht nur das Gesuch abzuschlagen, sondern noch mit kränkendem Spott den Dünkel des Emporkömmlings zu züchtigen. Man mag dem Octavio glauben oder nicht, daß Wallenstein so verfahren sei, um Buttler durch Rachsucht mit dem Hof zu entzweien und dafür fester an sich zu ketten — es mag sich damit verhalten haben, wie es will: jedenfalls scheint es unbegreiflich, daß Wallenstein gar nicht mit der Möglichkeit rechnet, Buttler könnte die Wahrheit erfahren, man könnte jenen Brief gerade umgekehrt nützen, um Buttler von ihm abzuziehen und seine Rachsucht gegen ihn aufzustacheln, wie das denn in der Tat Octavio tut. Das scheint unbegreiflich und ist auch einzig und allein begreiflich wiederum aus jener selbstherrlichen überlegenen Sicherheit heraus, mit der Wallenstein seinen Weg geht, mit der er die Menschen behandelt, als ob er ihr Schicksal, ihr Naturgesetz wäre. In welcher Absicht immer er den Brief über Buttler geschrieben haben möge — er denkt gar nicht daran, daß er ihm gefährlich werden könnte: das ist eine Kleinigkeit, eines von jenen hundert kleinen Manövern, mit denen der große Soldatendiplomat ohne viel Skrupel seine Wege sich ebnet und offen hält, seine Werkzeuge bereit legt für den Fall, daß er sie brauchen wolle. Dieses Buttler glaubt er sicher zu sein, weil er selbst er ist; daß eine Kleinigkeit wie jener Brief den Lauf seiner Sterne irren könnte, fällt ihm nicht im Schlafe ein. Wieder seine Verblendung als Kehrseite seiner Größe — wieder sein Glaube an seinen Stern, d. h. an sich selbst, die Ursache seines Sturzes! Denn mit jener Kleinigkeit, mit jenem Briefe macht Octavio nicht nur Buttler von Wallenstein abwendig, sondern er wirbt zugleich in Buttler den Mörder, der den Feldherrn der Rache seines gekränkten Ehrgefühls opfert — tatsächlich; ob's Octavio gerade so gewollt hat oder nicht, kommt hier nicht in Betracht. Und das ist der Buttler, dem Wallenstein bis zum Ende unbedingt vertraut. „O sieh da, Buttlers, das ist noch ein

Freund" — begrüßt ihn Terzky, als der Abfall Octavios und der andern Generale Wallensteins Herz zusammenzieht, und Wallenstein selbst „geht mit ausgebreiteten Armen ihm entgegen und umfaßt ihn mit Herzlichkeit" —

„Komm an mein Herz, du alter Kriegsgefährte!
So wohl tut nicht der Sonne Blick im Lenz,
Als Freundes Angesicht in solcher Stunde."

Ja eines der letzten Worte Wallensteins ist, während er die Schlüssel von Eger zu sich nimmt:

„So sind wir denn vor jedem Feind bewahrt
Und mit den sichern Freunden eingeschlossen —"

und zu diesen sichern Freunden rechnet er nicht nur den alten Gordon, sondern auch Buttler, der schon mit Deveroux und Macdonald vor der Türe steht, ihn zu morden.

Mit derselben verblendeten Sicherheit steht Wallenstein seinem ganzen Heer gegenüber. Zwar läßt er's geschehen, daß Illo und Terzky ihm die handschriftliche Verschreibung der Generale bei jenem Bankett erlisten, er fordert sogar diese unbedingte Verpflichtung; aber es ist gut merken, daß er auch ohne diese Schrift, nur der Macht seiner Persönlichkeit, seiner Sendung und seinem Stern vertrauend, seines Heeres sicher zu sein glaubt. Ueberdies hat ihm Illo vorher schon gesagt, der Generale könne er unbedingt sicher sein, wenn er des Piccolomini gewiß sei — und was erwidert er? „Wie meiner selbst!" Und als Terzky vor dem „Fuchs" Octavio warnt, hat er schon dort die überlegen abweisende Antwort: „Lehre du mich meine Leute kennen" — und weist auf die geheimnisvolle Bewandtnis hin, die es mit Octavio habe. Noch als ihm die verhängnisvolle Gefangennahme seines Unterhändlers Sesin gemeldet wird, als die gefährlichsten Beweise damit in die Hand des Wiener Hofes gefallen sind, erwidert Wallenstein auf die Bedenklichkeiten seiner Vertrauten:

„Das Heer ist meine Sicherheit. Das Heer
Verläßt mich nicht. Was sie auch wissen mögen,
Die Macht ist mein, sie müssen's niederschlucken."

Und das spricht er in derselben Nacht, fast in derselben Stunde, da ihm Octavio diese Macht, das Heer unter den Händen wegzuziehen beginnt.

So greift in diesem Charakter alles ineinander, um aus seiner inneren Notwendigkeit selbst den tragischen Sturz hervorzutreiben; die ungeheuere Sicherheit der geborenen Herrscherseele, die auf einen Herrscherplatz gestellt ist; die Zuversicht, mit der er von seiner Kraft Gebrauch macht, „buchstäblich zu vollstrecken die Natur"; die elementare Gewalt des Persönlichen, die wie ein Gestirn die vorgezeichnete Bahn geht bis zur Stunde des Zerschellens: das alles angeschaut und geglaubt im Glauben an die Sterne. Aber eben in dem allem der Gewaltige „blind mit seinen sehenden Augen", dem Geschick verfallen, während er selbst die Rolle eines Schicksals spielt — und über dem allem der fast schwermütige Hauch des Inspirierten, Seherhaften, der bleiche Planetenglanz eines einzigartigen Geistes, der wie eine Naturgewalt wirkt! Das ist bei aller Verwickeltheit ein tragischer Charakter von solcher geschlossenen Einheitlichkeit und imponierenden Größe, daß seinesgleichen kaum zu finden ist in der dramatischen Literatur. Und er selber empfindet ahnungsvoll, eben da er den entscheidenden Entschluß gefaßt hat, den Zwang seiner inneren Tragik:

„Recht stets behält das Schicksal, denn das Herz
In uns ist sein gebietrischer Vollzieher."

Und wie weiß der Dichter unser tragisches Mitleid für dies, die Bahn zum Sturz unaufhaltsam verfolgende Gestirn zu wecken und zu steigern! Immer und überall hält er uns Wallenstein gegenwärtig, auch wenn wir ihn nicht auf der Bühne sehen und lange ehe wir ihn sehen. Imponierender aber ließe sich seine persönliche Erscheinung, nachdem wir ihn im Lager nur durch die Augen seiner Soldaten von

ferne gesehen haben, nicht einführen als in der Kriegsratsscene im zweiten Akt der „Piccolomini“: dem Questenberg, der im Namen des Kaisers da ist und spricht, tritt er gegenüber mit der souveränen Sicherheit dessen, der in der Tat der Herr ist, der keine Befehle annimmt, sondern Befehle erteilt — den Obersten Suys, der auf kaiserlichen Befehl gehandelt hat, läßt er zuerst zum Tode verurteilen und dann begnadigt er ihn vornehm „aus schuldiger Achtung gegen meinen Kaiser“. Man spürt: wie weit diese Achtung gehen soll, das hängt einzig vom Belieben dieses Feldherrn ab. Aber schon wissen wir, daß über dem Gewaltigen das Wetter sich zusammenzieht — nicht wegen der Intriguen der Wiener, des ohnmächtigen Grolles der Hofgesellschaft, sondern weil Octavio mit dem Questenberger unter einer Decke steckt. So auch während der Bankettscene im vierten Akt, in welcher die Generale sich bedingungslos verschreiben und die ganze Macht vollends urkundlich in Wallensteins Hände legen sollen — da wandelt ruhig und sicher, unbekümmert scheinbar und doch alles beobachtend Octavio durch den trunkenen Lärm der Offiziere, auf leisen Sohlen schreitend wie ein Schicksalsgespenst. Und gleich darauf eröffnet der vorsichtige Rechner seinem Sohne Max mit dürren Worten und belegt's mit Brief und Siegel, daß Wallenstein bereits verurteilt und geächtet ist, daß er, Octavio, zum Vollstrecker des Urteils ernannt ist und daß er's vollstrecken wird, sobald Wallenstein den Schritt getan haben wird, den zu tun er immer noch zaudert. Und das hängt für unser Gefühl über Wallenstein in dem bedeutsamen, ersten Akt von „Wallensteins Tod“, in welchem Schritt für Schritt der Entschluß aus seiner Seele sich herausarbeitet, der Entschluß, der — wir wissen es — sein Verderben sein wird. Und das wirkt um so ergreifender, als wir gerade in diesem Akt den vollen Blick tun in die unselige Verstrickung des Frevels, der in Wallensteins Verhältnis zum Kaiser liegt. Wir sehen den „bösen Geist“ lautlos vorüberschreiten, den

Wallenstein selbst ahnt, wir sehen, wie der Same des Geschickes aufgeht, der längst gestreut ist. Wallenstein sagt noch:

„Ob Glück, ob Unglück aufgeht, lehrt das Ende“ —

— wir sind schon im Geheimnis mit dem Unglück.

Und von da an steigert sich das einmal rege tragische Mitleid um so mehr, je mehr Wallenstein in seiner ganzen tragischen Verblendung vor uns tritt: in der Unterredung mit Max, der ja weiß, was droht und vergebens den Freund und Feldherrn beschwört, „den Lügengeistern nicht zu trauen, die ihn berückend nach dem Abgrund zieh'n“; gleich darauf in dem Gespräch mit Terzky und Illo, in welchem Wallenstein mit seiner Erzählung vom Morgen vor der Lützener Schlacht seinen unseligen Glauben an Octavio begründet; — dann Schlag auf Schlag der Abfall der Generale; jene furchtbar erregten Scenen des dritten Aktes, aus denen besonders zwei Stellen mächtig an das tragische Mitleid pochen: die Stelle, wo Wallenstein im Schmerz über Octavios Verrat sich auf Buttlers Schulter lehnt, des bösen Boten, der wie mit Absicht zur Unzeit wiederholt die schlimmsten Nachrichten bringt — und die andere, wie Wallenstein hinausgegangen ist, um die empörten Truppen durch seinen bloßen Anblick zu bändigen —

„Laß sehn, ob sie das Antlitz nicht mehr kennen,
Das ihre Sonne war in dunkler Schlacht.
Es braucht der Waffen nicht. Ich zeige mich
Vom Altan dem Rebellenheer, und schnell
Bezähmt, gebt Acht, kehrt der empörte Sinn
Ins alte Bett des Gehorsams wieder —“

— und wie er dann — alles war umsonst! — zurückkehrt, schweigend, ehernen Antlitzes, auf dem aber die Zeichen des Mißlingens lesbar eingegraben sind, kurze wortkarge Befehle noch erteilt, aber keinen Anteil mehr nimmt an dem, was im Saale vorgeht. Dann im vierten Akt, in Eger das Eröffnungswort Buttlers:

„Er ist herein, ihn führte sein Verhängnis,
Der Rechen ist gefallen hinter ihm —
— — — — — — — — — — — —
Du hast die alten Fahnen abgeschworen,
Verblendeter, und traust dem alten Glück —
— — — — — — — — — — — —
Nimm dich in Acht! Dich treibt der böse Geist
Der Rache — daß dich Rache nicht verderbe!"

Darauf der unheimlich flüsternde Redetausch zwischen Buttler und Gordon, die vergeblichen Versuche des Alten, Buttlers Herz zur Milde zu stimmen — dann die Nachricht vom Tode des Max — am Anfang des fünften Aktes die Werbung der Mörder — und währenddem legt sich über Wallensteins Seele, so gefaßt und zuversichtlich er aufs neue wieder der Zukunft entgegenzusehen scheint, doch immer mehr jener Schleier von Wehmut, der den Todgeweihten der Tragödie eigen ist — namentlich in jener mächtig ergreifenden Scene mit der Gräfin Terzky, in der er dem Tode des Max nachhängt und vergebens seinen Stern in den Wolken sucht:

„Er ist der Glückliche. Er hat vollendet.
Für ihn ist keine Zukunft mehr, ihm spinnt
Das Schicksal keine Tücke mehr — sein Leben
Liegt faltenlos und leuchtend ausgebreitet,
Kein dunkler Flecken blieb darin zurück
Und unglückbringend pocht ihm keine Stunde.
Weg ist er über Wunsch und Furcht, gehört
Nicht mehr den trüglich wankenden Planeten —
O ihm ist wohl, wer aber weiß, was uns
Die nächste Stunde schwarz verschleiert bringt."

Dann die mitleidwerte Gelassenheit, mit welcher er den Träumen der Gräfin Terzky gegenüber seine Ruhe behauptet und sie zu beschwichtigen sucht — die stolzen und doch schon matter klingenden Worte an Gordon, die doch wieder von dem Gedanken an Max abgelöst worden — die nicht zu erschütternde Ruhe, mit welcher er den ängstlichen Warnungen Senis, Gordons und des Kammerdieners stand-

hält, während schon Buttler durch den Gang kommt — eine Ruhe, die den Zuschauer mehr beängstigt als alle ausbrechende Angst der Andern — und endlich die letzten Worte:

> „Gute Nacht, Gordon!
> Ich denke einen langen Schlaf zu tun,
> Denn dieser letzten Tage Qual war groß,
> Sorgt, daß sie nicht zu zeitig mich erwecken.“

Die tragische Wirkung der großen Wallensteintragödie ist so einheitlich auf den Charakter des Hauptthelden gestellt wie nicht leicht eine andere. Alles geht hier ohne Rest auf. Neben Wallenstein treten alle anderen Charaktere des Dramas, die tragisches Blut in den Adern haben, stark in zweite Linie, sogar — ums gleich herauszusagen — Max und Thekla.

Ebenbürtig steht neben Wallenstein eigentlich nur die Gräfin Terzky, obwohl sie nicht wie er die ganze Tragödie beherrscht, sondern nur in einem besonders wichtigen Augenblick ihr Gewicht in die Wagschale der Entscheidung wirft. Es ist zwischen der Gräfin und Wallenstein ein ähnliches Verhältnis wie zwischen der Lady Macbeth und ihrem Gatten: sie ist von derselben Herrschermäßigkeit wie er, will instinktiv wie er will, versteht sein Wollen völlig, macht ihm sein eigenes Wollen klar und treibt ihn, indem sie aus seiner Seele heraus fühlt und spricht. Und so hat sie ein gutes Recht, seinen Untergang nicht zu überleben, sie fällt mit ihm und ihm nach in der würdigsten Weise. An der Tragik Wallensteins erhält auch sie ihren vollen Anteil, wenn auch das tragische Leiden sich bei ihr erst in der Katastrophe entwickelt, während über Wallenstein sein Leiden von Anfang an als seine Verblendung hängt. Die Herzogin Wallenstein ist eine ungemein sympathische Leidensgestalt, deren Leiden mit völliger Sicherheit lediglich daraus fließt, daß sie die Gattin dieses Mannes ist; aber sie ist allzusehr nur Passivität, nur Leidensgestalt, als daß man für sie recht

warm werden könnte in einer dramatischen Welt, in der alle Kräfte aufs höchste angespannt sind.

Nicht so einfach steht die Sache mit dem eigentlichen Gegenspieler Wallensteins, mit Octavio Piccolomini. Zwar sein dramatisches Handeln liegt von Anfang bis zu Ende ganz einfach und klar da, ist Schachzug um Schachzug das bestimmte scharf abgemessene Gegenspiel zu Wallensteins Spiel. Aber die Frage ist, wie sich dieses Handeln mit Octavios Charakter vermittelt? Wie ist dieser Charakter aufzufassen, welche Bedeutung hat er für das ganze tragische Problem, wie weit ist er etwa selbst tragisch? Darüber gingen von je die Auffassungen auseinander und es ist nicht überflüssig, etwas näher zuzusehen.

Einem flüchtigen Blick kann Octavio lediglich als ein abstoßender Intriguant erscheinen, ein kalter perfider Streber, der die wärmste Freundschaft nichtswürdig verrät, um sich emporzubringen; ein heuchlerischer Phrasenmacher der Ordnung und Autorität, der doch nur seinen eigenen Vorteil bei der hergebrachten Ordnung sieht; ein lederner Vater, der den feurigen Sohn nicht versteht und verstehen will, ihm schöne Predigten hält aber kalt lächelnd sein Lebensglück knickt — und dergleichen! So oder ähnlich haben wir ihn wohl alle aufgefaßt zur Zeit, da wir für Max jugendlich begeistert waren. Und in der Tat wäre es verkehrt, diesen Octavio weißbrennen zu wollen: ein perfider Verräter an Wallensteins Freundschaft bleibt er — das wäscht ihm keine Seife ab; und einer von denen bleibt er auch, die es trefflich verstehen, der eigenen Carriere schöne Namen des Allgemeinwohls umzuhängen, ihr alles zu opfern und, wenns doch nichts hilft, ein tragisches Gesicht zu machen. Nur ist das alles psychologisch nicht so einfach: Octavio ist nichts weniger als ein bloßer Schuft und Verräter, Streber und kalter Egoist, noch weniger ein gewöhnlicher Theaterintrigant in Generalsuniform. Er ist vielmehr wie Wallenstein ein komplizierter, aus scheinbar widersprechenden Elementen zu-

sammengesetzter Charakter, aber eben darin lebenswahr; und er hängt nicht nur durch sein dramatisches Handeln, sondern auch gerade durch seinen Charakter mit der tragischen Verblendung Wallensteins und seinem tragischen Geschick auf's innigste zusammen — ja er bekommt selbst einen tragischen Zug, der unser Mitgefühl weckt.

Octavio ist vor allem vom Scheitel bis zur Sohle ein Aristokrat aus sehr altem Geschlecht, das der Welt schon im 15. Jahrhundert einen Papst geschenkt hat, einen feinen Humanisten und gewiegten Diplomaten. Der Albrecht Wallenstein, obwohl jetzt Herzog von Friedland, ist für diesen Piccolomini doch eigentlich ein homo novus, ein Geschöpf der Fortuna, ein glanzvoller Emporkömmling; mag dieser tun, was er für gut findet, er, Piccolomini, ist von jener unerschütterlichen Loyalität eines alten Adels gegen das Herrscherhaus, die sich jedes eigenen Denkens über die politischen Verhältnisse entschlägt und einfach ihre Pflicht zu tun glaubt, indem sie mit dem legitimen Herrscher durch Dick und Dünn geht:

„Ich klügle nicht, ich tue meine Pflicht;
Der Kaiser schreibt mir mein Betragen vor.
Wohl wär es besser, überall dem Herzen
Zu folgen, doch darüber würde man
Sich manchen guten Zweck versagen müssen.
Hier gilts, mein Sohn, dem Kaiser wohl zu dienen,
Das Herz mag dazu sprechen, was es will."

Wir mögen das für einen unfreien Standpunkt halten, aber wir dürfen Octavio ruhig glauben, daß es ihm damit völliger Ernst ist. Und solche Loyalität schließt gar nicht aus, daß Octavio dabei auch seinen eigenen Vorteil wohl im Auge behält, der ihm nur eben in der Treue gegen Habsburg zu gedeihen scheint. Illo hat unzweifelhaft recht, wenn er nach Maxens Tod von Octavio sagt, er habe „sein ganzes Leben lang sich abgequält, sein altes Grafenhaus zu fürsten". Die Treue gegen das Herrscherhaus und das Emporkommen

des eigenen Hauses kann bei solchen Naturen vollständig sachgemäß zusammengehen und die Hauptrichtschnur für das Verhalten in schwierigen Lagen geben; der Loyalitätsmantel, den der Egoismus dabei trägt, braucht gar nicht heuchlerisch drapiert zu sein, er kann ganz natürliche Falten werfen. Sodann ist dieser Aristokrat Piccolomini ein vollendeter Diplomat, Welt- und Hofmann von vornehm verbindlichem Wesen; er wird nie plump und gemein in seiner Intrigue, er bewahrt bei aller vorsichtigen Schlauheit immer eine feine noble Haltung; er ist ein erfahrener General zugleich und kehrt am rechten Ort den Kriegsmann heraus, ein andermal den scheinbar tieferen Denker, indem er über die alten heiligen Ordnungen in seiner Weise philosophiert, die man nicht gering schätzen dürfe; er weiß schön zu sprechen und Sentenzen um sich zu streuen — und er ist dabei erst kein Schwätzer, sondern er glaubt selbst, was er sagt und hat hie und da sogar eine tiefere Erkenntnis. Und in all seinem kühlen verständigen Wesen hat er doch noch Gemüt — keines freilich gegen Wallenstein, den er nicht versteht und der ihm im Wege ist, um so mehr gegen die von Wallenstein mißachtete Autorität, bei der sein eigener Vorteil geborgen ist, und gegen das, was ihm menschlich nahe steht, vor allem gegen seinen Sohn, auf dessen beiden Augen allein die künftige fürstliche Herrlichkeit seines alten Grafenhauses steht. Octavio ist gegen Max durchaus nicht der tyrannische Vater, er behandelt ihn mit aller Achtung und Rücksicht, die er dem zum Manne reifenden Jüngling überhaupt zollen kann, er nennt ihn Freund, er schont milde sein Gefühl so weit als irgend möglich, er weiß ganz warme väterliche Töne gegen ihn anzuschlagen und läßt sich nicht drausbringen von der Herbigkeit und manchmal nicht sehr respektvollen Schroffheit, mit welcher der Sohn dem Vater begegnet. Sachlich freilich hat Octavio keinerlei Rücksicht gegen des Sohnes Gefühl, weder gegen seine Liebesneigung noch gegen sein Freundschafts- und Verehrungsgefühl für Wallenstein, beides

zertritt er ohne Skrupel — aber nicht mit plumpem Tritte sondern mit dem feinen diplomatischen Schritte des überlegenen Weltverstandes, der dem Gefühl wohl seine Verbeugung macht, es versteht und achtet, aber doch nicht zur Geltung kommen läßt. Der Sohn soll glücklich werden, aber nur so, wie's der Vater versteht — und der Vater bleibt in diesem Zwiespalt der beiden Piccolomini Sieger, der Sohn läßt sich überzeugen und ordnet sich tatsächlich den Anschauungen seines Vaters unter, wenn auch mit zerrissenem Herzen, wenn auch zu seinem Untergang.

Dieselbe Überlegenheit, die Octavio dem Max gegenüber behauptet, zeigt er noch leichter den inferioren Naturen der Generale, einem Isolani, einem Buttler gegenüber. Da läßt er alle Register spielen: herablassende Verbindlichkeit und kalte Bestimmtheit, schlaue Beredsamkeit und vorsichtiges Schweigen, boshafte Aufreizung und schmeichlerische Anerkennung — rücksichtslos, wie's gerade für den Zweck paßt, ohne alle Gewissensbedenken. Gewissen zeigt er überhaupt nie, wo es sich um die Verfolgung seiner Zwecke handelt — oder richtiger: das Gewissen kommt ihm gar nicht in Frage in den Dingen, um die sich's handelt; der Zweck, den er erreichen will, ist ihm ohne weiteres gut und geheiligt, weil er von seiner Loyalität und seinem eng damit zusammenhängenden Vorteil gegeben ist — die Mittel wendet er an, wie sie sich finden, mit jener elastischen Moral des Diplomaten und Weltmannes, die der Jesuitenmoral sehr nahe verwandt ist.

All' diese Züge gehen in Octavios Charakter ganz einheitlich zusammen, und nimmt man diesen Charakter so wie er ist, so wird auch sein Verhalten gegen Wallenstein — zwar nicht gerechtfertigt, aber psychologisch begreiflich und notwendig. Wallenstein ist ein alter Kriegskamerad Octavios, „Gewohnheit, gleichgeteilte Abenteuer" haben beide „schon frühe verbunden", wie er selbst dem Questenberger erzählt. Jenes Ereignis vor der Lützener Schlacht, das Octavio schon

am Anfang der „Piccolomini" berichtet, lange ehe Wallenstein darauf zu sprechen kommt, hat ihm plötzlich Wallensteins warme Freundschaft und sein grenzenloses Vertrauen gewonnen. Wir haben gesehen, wie das bei Wallenstein zusammenhing. „Seit jenem Tag" — sagt Octavio

— „verfolgt mich sein Vertrauen
In gleichem Maß, als ihn das meine floh."

Und Octavio? Er läßt sich dieses Freundesvertrauen in Gottes Namen gefallen, solange alles seinen ebenen Weg geht, und sowie ein Konflikt kommt, mißbraucht er's und rechtfertigt sein Verhalten vor sich und anderen in der Art, wie er zu Questenberg sagt:

„— Denken Sie nicht etwa,
Daß ich durch Lügenkünste, gleißnerische
Gefälligkeit in seine Gunst mich stahl,
Durch Heuchelworte sein Vertrauen nähre.
Befiehlt mir gleich die Klugheit und die Pflicht,
Die ich dem Reich, dem Kaiser schuldig bin,
Daß ich mein wahres Herz vor ihm verberge,
Ein falsches hab ich niemals ihm geheuchelt."

Ein feines Gewissen wird zwar unbedingt auf der Seite des Max stehen, der in der Unterredung mit Octavio am Anfang des fünften Aktes der „Piccolomini" die Sache sehr schlicht und wahr beurteilt — aber bei einer Natur wie Octavio ist dieses Verhalten psychologisch begreiflich. Es gibt immer und in aller Welt kluge Leute, die einer spontanen selbstvergessenen Freundschaft unfähig sind, im Grund ihres Wesen Egoisten sind, wenn auch noch so feine und vornehme: die Freundschaft, die ihnen ein bedeutender Mensch aus irgend einem Grunde entgegenbringt, nehmen sie hin als etwas, das ihnen teils schmeichelt, teils nützlich scheint, stellenweise auch ganz angenehm ist — und solange es keinen Konflikt gibt, erwidern sie zwar Vertrauen nicht mit Vertrauen, aber sie scheinen, ja sind ganz zuverlässige wackere Freunde nach Art der Welt, dem bedeutenderen Geiste des Freundes sogar in ihrer Art mit einer gewissen

Wärme zugetan. Sie heucheln nicht mit Absicht Freundschaft, sie fühlen nur im Grunde keine; und wenn sie äußerlich vornehme verbindliche Persönlichkeiten von Haltung und einer gewissen Noblesse sind, am rechten Ort liebenswürdig zu schweigen und an sich zu halten verstehen, so nimmt sie der Andere — namentlich wenn er wie Wallenstein in der Sicherheit seiner eigenen Natur blind ist — leicht sogar als besonders echt und wahr. Sowie aber ein Konflikt da ist, sowie gar der Freund dem klugen Egoisten irgendwie im Wege ist, so sagt er sich: ich bin ja gar nicht sein Freund, ich habe ihm ja kein Vertrauen gezeigt und das seine nicht verlangt — es ist lediglich seine Sache, wenn er so unvorsichtig war, mir zu vertrauen — und still und bieder und ohne Gewissensbisse benützt der Edle, Kluge das Vertrauen des Anderen für seine Zwecke, ja er weiß vielleicht noch recht schön von höheren Pflichten zu reden, die ihn zu seinem Verhalten zwingen. Ganz so ist Octavio, vollständig wahr aus dem Leben gegriffen! Durchaus kein schlechter Kerl mit Bewußtsein, nach seiner Weltauffassung — und doch objektiv und vor einem feineren Gewissen die Perfidie selber!

Solche Charaktere sind ganz besonders gefährlich für geniale Naturen wie Wallenstein, die den Weg der Sterne in ihrer Brust gehen ohne die gemeine Alltagsklugheit, für Instinktmenschen, die an sich und ihr Schicksal glauben und es verschmähen, mit jenen sogenannten Kleinigkeiten zu rechnen, die doch in Wahrheit oft das Größte zum Fallen bringen können. Wallenstein rechnet wohl auch, er rechnet unablässig, aber er rechnet mit größeren Faktoren und in allgemeineren Formeln, als daß er den vorsichtigen Fuchs Octavio richtig berechnen würde. Und es ist wohl auch gerade das Vornehme, glatt Aristokratische, Zurückhaltende und zugleich Verbindliche, gelegentlich sogar Warme in Octavios Wesen, was Wallenstein täuscht, ja was ihn von Anfang an zu ihm hingezogen hat — auch das begegnet

genialen Naturen und Instinktmenschen nicht selten. Und so ist das Verhängnis, das Wallenstein ereilt, nicht nur in seinem eigenen Charakter und dem entsprechenden Handeln begründet, auch nicht bloß durch eine nur äußerliche Intrigue Octavios mit herbei geführt — sondern es erwächst eben so notwendig aus dem ganzen Charakter dieses seines Gegenspielers. Es ist wieder eine Meisterleistung der dramatischen Charakterisierungskunst Schillers, wie er diesen Octavio neben Wallenstein und ihm gegenüberstellt und mit aus dessen Charakter heraus die tragische Handlung entwickelt.

So wenig ansprechend aber Octavio in dem allem erscheint, am Ende erhält doch auch er etwas von der Tragik des Ganzen, erscheint als ein Leidender, der auf unser Mitgefühl einen gewissen Anspruch macht. Nimmt man ihn, wie er einmal ist, als einen im Grund nicht schlechten sondern eben lediglich weltklugen Menschen, der es in seiner Art recht zu machen glaubt, ja dem revolutionären Diktator Wallenstein gegenüber sich sogar als den Hüter der bestehenden Ordnung glaubt betrachten zu dürfen — nimmt man dazu, daß sein eigener Sohn, auf dem seine ganze Zukunftshoffnung ruht, völlig im Banne Wallensteins ist — sieht man in Octavios Verhältnis zu Max tiefer hinein: so findet man da doch gewiß auch ein Leiden in der Seele des Vaters, dem man sein Mitgefühl nicht versagen kann, wenn man nicht ganz einseitig für Wallenstein und Max Partei nimmt. Und bedenkt man, daß Octavio — so gut wie die Andern — seinem ganzen Charakter gemäß und unter den gegebenen Verhältnissen nicht wohl anders handeln kann als er handelt, daß er aber mit all seinem eifrigen Bestreben nichts erreicht als den Verlust des einzigen Sohnes in dem Momente, da er den langersehnten Fürstentitel für sein altes Grafenhaus gewonnen hat: dann begreift man die tragische Ironie, die auch in Octavio und über ihm waltet und die Schiller nach seiner Art in die Schlußworte zusammenpreßt: „Dem F ü r s t e n Piccolomini“.

Nun aber Max und Thekla! Die Lieblinge unserer Voreltern, die Lieblinge unserer eigenen Jugend! Üben sie nicht eine tragische Macht über die Gemüter, welche mindestens der gleichkommt, die von Wallenstein ausgeht? Ja und nein! Sie haben eine tragische Macht, aber sie ist nicht von der Dauerhaftigkeit wie die Wallensteins, sie hält einer anderen Macht nicht stand: der Zeit! Max und Thekla sind Beispiele davon, wie das ästhetische Fühlen und Denken sich im Laufe eines Jahrhunderts bei einer ganzen Nation ändern kann, ebenso wie sich das in einem Einzelnen im Laufe seiner geistigen Entwicklung vollziehen kann. Die Jugend, die sich von einem ihr entgegentretenden starken Gefühlsgehalt immer mitreißen läßt, sofern sie gesund ist — sie wird heute noch eine lebhafte tragische Empfindung für Max und Thekla aufbringen; sowie aber das ästhetische Urteil reifer wird und dem unmittelbaren ersten Gefühl die Wage hält, sowie man lernt, dichterische Gestalten nicht bloß im farbigen Glanz der Empfindung zu sehen, sondern auch ihre Linien und Umrisse und die innere Konstruktion ihres Charakters scharf ins Auge zu fassen: so läßt der Zauber nach, schwächt sich die tragische Wirkung ab. Und so, wie es dem Einzelnen gehen kann, ist es dem ganzen Jahrhundert gegangen: Max und Thekla sind für die Generationen am Schluß des Jahrhunderts nicht mehr, was sie für frühere Generationen waren — während Wallenstein, je länger man sich mit ihm beschäftigt, um so mehr in tragischer Gewalt wächst, um so unbedingter das Gemüt und das Urteil gefangen nimmt.

Das Kunstgesetz des Kontrastes hat den Max geschaffen. Die fahle Gewitterwolkenbeleuchtung, die über der Tragödie liegt, forderte für das Gefühl des Dichters eine Durchbrechung mit einigen Streifen hellen Sonnenlichts, der Charakter Wallensteins ein jugendliches Gegenbild. So entstand Max und wurde dem Dichter je länger je wichtiger. Nach anderer Seite hin hat Max auch als Kontrastfigur zu seinem

Vater zu wirken — Wallenstein und Octavio und zwischen beiden Max, das sind die drei großen Rollen, die das ganze Drama tragen. Und mit Max entstand und wuchs Thekla — ganz natürlich im dramatischen Organismus. Das ist an sich ganz in der Ordnung, und lange Zeit, bis über die Mitte des Dramas hinaus kann man von ganzem Herzen mit den Beiden gehen, kann sich dem Reiz ihrer jugendlichen Schönheit gefangen geben, kann auch mitfühlen und mitleiden unter dem Verhängniß, das über diesem Schönen hängt und das keinen anderen Namen trägt als abermals den Namen Wallenstein. Max und Thekla sind tragisch veranlagt, ganz gewiß — aber wie es gilt, die tragische Probe zu halten, wie's der Katastrophe entgegengeht, da kommt die Abschwächung. Daß Max im Konflikt der Pflicht zwischen seinem Vater und seinem Feldherrn, seinem Kaiser und seinem Freund seelisch leidet, furchtbar leidet, das ist an sich wiederum recht und gut und ruft dem tragischen Mitleid. Aber wie er leidet und wie sein Leiden zum Untergang führt, das entbehrt je länger je mehr der Größe und Haltung und schließlich der Notwendigkeit. Man mag für Max vom Standpunkt des bloß menschlichen Gefühls aus sagen, was man will, man mag sein Verhalten psychologisch noch so begreiflich finden: das bloß psychologisch Begreifliche einer Gefühlsverirrung macht das Tragische noch nicht — um eine Gefühlsverirrung aber handelt es sich am Ende, und Karl Werder behält im wesentlichen doch Recht mit der allerdings bitterbösen Kritik, der er das Verhalten des Max unterzieht, namentlich in den — dramatisch ja ungeheuer lebendigen und wirksamen — Scenen des dritten Aktes von „Wallensteins Tod". Daß Max qualvoll schwankt, wie er sich im Konflikt seiner Pflichten entscheiden soll, daß er an Theklas weibliches Gefühl appelliert — das ist ja immer noch recht und gut, obschon ein Held, der nicht weiß, was er will, immer schon etwas an tragischer Wirkung einbüßt, im Drama wenigstens. Aber genauer betrachtet weiß ja Max längst

wenigstens, was er soll: er hat seinem Vater das Versprechen gegeben, die Regimenter, die ihm anvertraut sind, aus Pilsen zu führen oder fechtend hier — d. h. in Pilsen, gegen Wallenstein — das Leben zu lassen. Was tut er eigentlich noch in jener Scene? Er sagt's ja selbst; nicht zu bleiben kommt er, nur Abschied zu nehmen. Das wäre recht und mutig, wenn Ein Zug nicht wäre: es ist ihm weniger um den Abschied von Wallenstein zu tun, als vielmehr um den Abschied von Thekla, und um diesen so, wie er seinem Vater gesagt hat:

> „Sie soll mein Leiden sehen, meinen Schmerz,
> Die Klagen hören der zerrissenen Seele
> Und Tränen um mich weinen."

Das ist doch ein stark jünglinghafter sentimentaler Egoismus, den man freilich begreifen und verzeihen könnte, wenn — ja, wenn das nicht der Führer der Pappenheimer wäre und wenn dieser Jüngling sich nicht herausnehmen würde, seinen Vater und seinen Feldherrn so zu schulmeistern und herunterzumoralisieren, wie er's tut. Sachlich hat er ja beiden gegenüber recht; aber persönlich hat er kein Recht dazu, wenn er in seinen eigenen Angelegenheiten nicht mehr Männlichkeit und feste Selbstbeherrschung aufbringt. Und wenn es auch das unveräußerliche Recht der Jugend ist, „schnell fertig mit dem Wort" zu sein, wenn das auch psychologisch noch so begreiflich ist: die *tragische* Anteilnahme verscherzt die Jugend doch, wo sie anmaßend wird; und anmaßend wird sie, wenn sie männlich tut, ohne es zu sein. Anmaßung kann nur beim Kind als ein Zeichen von Kraft gelten, beim Jüngling und Mann ist sie ein Zeichen von Schwäche, wenn nicht des Charakters, so doch mindestens des Verstandes — Schwäche aber wird der tragischen Wirkung immer hinderlich. Das Schlimmste jedoch ist dabei das, was man über der dramatisch-theatralischen Macht und Pracht jener Kürassierscene und der wehmütigen Schönheit der späteren Erzählung von Maxens Tod so gern

übersieht, was aber eben da ist: die unverantwortliche Weise, wie Max mit den ihm anvertrauten Regimentern umgeht und sie seinem privaten Seelenschmerz opfert. Man höre einmal mit Aufmerksamkeit, was er in seinen berühmten schönen Worten am Schluß der Kürassierscene sagt: es ist entschieden, er muß sich trennen, von Wallenstein, von Thekla, von allen Anderen — der Saal füllt sich immer mehr mit Kürassieren, die ihren Führer suchen, die Hörner drunten blasen den Pappenheimer Marsch „immer auffordernder und in immer kürzeren Pausen“ — da bricht Max los:

„Blast, blast! — O wären es die schwedischen Hörner
Und ging's von hier gerad' ins Feld des Todes
Und alle Schwerter; alle, die ich hier
Entblößt muß seh'n, durchdrängen meinen Busen!“

Bis dahin ist nichts dagegen einzuwenden: das ist ein berechtigter leidenschaftlicher Schmerzensausbruch! Aber nun weiter:

„Was wollt ihr? Kommt ihr, mich von hier hinweg
Zu reißen? O treibt mich nicht zur Verzweiflung!
Tut's nicht! Ihr könntet es bereu'n!“

Was sie wollen, die Kürassiere? Nun, ihren Obersten wollen sie; nicht ihn zur Verzweiflung zu treiben, sondern sich von ihm führen zu lassen, wie es seine Pflicht ist, wie er's kurz zuvor noch seinem Vater gegenüber als Pflicht anerkannt und versprochen hat. Sie glauben, ihr Oberst werde mit Gewalt hier zurückgehalten, sie suchen ihn und erwarten sein Kommando. Das wollen sie. „Tut's nicht, ihr könntet es bereuen“ — ein eigentümliches Kommando! Doch auch das könnte man noch als rhetorische Wendung, leidenschaftliche Phrase des Schmerzes hinnehmen. Aber es kommt noch besser: der Saal ist nun ganz mit Bewaffneten gefüllt, und Max spricht:

„Noch mehr — es hängt Gewicht sich an Gewicht,
Und ihre Masse zieht mich schwer hinab —
Bedenket, was ihr tut. Es ist nicht wohlgetan
Zum Führer den Verzweifelnden zu wählen.

Ihr reißt mich weg von meinem Glück, wohlan,
Der Rachegöttin weih' ich eure Seelen!
Ihr habt gewählt zum eigenen Verderben,
Wer mit mir geht, der sei bereit zu sterben!"

Das tönt ja prächtig, das ist ja ein glänzender Aktschluß, ein höchst dankbarer Abgang für den Darsteller des Max — aber es sind fast so viel Verkehrtheiten als Verse. „Bereit zu sterben": ja, das sind die Pappenheimer ohne Umstände, das braucht ihnen Max nicht erst zu predigen — aber es kommt darauf an, wie, warum, wozu? „Ihr habt gewählt zum eigenen Verderben" — wie, wann, wieso? Den Max haben sie sich

„— aus eigener Macht
Zum Oberst gesetzt in der Lützener Schlacht,
Als der Pappenheim umgekommen."

Damals haben sie gewählt, nicht jetzt, und es ist ihnen nicht im Schlaf eingefallen, „zum Führer den Verzweifelnden zu wählen" — vielmehr den tüchtigen jungen Reiteroffizier, den würdigen Nachfolger eines Pappenheim, der sie führe, wie sich's gehört, den haben sie damals gewählt, den suchen sie auch heut, da sie dem Kaiser treu bleiben wollen, wie er selbst es ja auch will. Was geht „sein Glück" sie an? sein Glück, das doch in diesem Augenblick in erster Linie sein Liebesglück ist? Mit dem hat er selbst zurechtzukommen, für sie handelt sich's um andere Dinge. Und nicht sie, „reißen ihn weg von seinem Glück", sondern die ganze Verschlingung der großen Geschicke und Charaktere tut es — Wallenstein selbst und das Schicksal, das er für seine Umgebung ist. Der Stern Wallenstein „tritt aus seinem Gleise" und wirft sich brennend auf eine nächste Welt —

„Fort reißt er dich in seines Schwunges Kraft
Samt seinem Ring und allen seinen Monden —"

— das ist's, das reißt Max weg von seinem Glück, die Pappenheimer können nichts dafür, sie stehen einfach für ihre Soldatenpflicht und erwarten, daß er die seinige tue — dann sind sie ohne weiteres bereit, ihm zu folgen und

zu sterben. Aber welches Recht hat er, „der Rachegöttin ihre Seelen zu weihen? Nicht den Schatten eines Rechtes! Dazu sind die Kürassiere ihm nicht anvertraut, daß er sie seinem Liebesschmerz opfere und ohne anderen Sinn und Grund ins „Verderben“ führe. Er mag sich das Verderben wählen, er mag selbst als ein Verzweifelnder sterben wollen — das ist seine Sache, das wehrt ihm niemand; aber er hat kein Recht, Regimenter der Rachegöttin zu weihen und planlos und zwecklos um seines Privatschmerzes willen in den Tod zu jagen. Num möchte man ja auch hier wieder sagen: das ist eben der leidenschaftliche Ausbruch des Augenblicks, die erhitzte übersteigerte Rednerei des Schmerzes in einer herzzerreißend qualvollen Lage; und es ist ja Krieg: die Gelegenheit zum Sterben wird sich für Max leicht und rasch finden, ohne daß er's nur nötig hat, seine Soldaten zu opfern — das kann er allein machen, in der nächsten Schlacht. Wohl; aber wie ist nun sein weiteres Verhalten? Wir erfahren's ja bald aus der Erzählung des schwedischen Hauptmanns: Max handelt ganz seinen Worten gemäß! Nicht mit schmerzlich gefaßter Seele erwartet er den Tag der nächsten Schlacht, um in ihrem Getümmel den Tod zu suchen, der ihm willkommen ist; sondern ganz wie ein Verzweifelnder jagt er mit seinen Scharen davon, zieht nicht, wie er sollte, seinem Vater nach auf den Sammelplatz der kaiserlichen Truppen — vielmehr nach anderer Richtung auf die Schweden stürmt er los, voran mit den Kürassieren, daß das Fußvolk zurückbleibt und von einem erfolgreichen regelrechten Angriff keine Rede sein kann — wie er die Schweden trifft, in ihrem Lager verschanzt, allerdings „keines Überfalls gewärtig“, durchbricht er mit den Pappenheimern den Verhau — planlos, kopflos, nur dem Tod entgegen — von Ergebung, da er von allen Seiten umringt ist, ist natürlich keine Rede, er fällt und nach ihm fallen seine treuen Reiter bis auf den letzten Mann. Nutzen schafft das gar nicht: die Schweden haben einen leichten Sieg ge=

wonnen, der ihnen zu statten kommt — allerdings beschleunigt die Nachricht davon, als sie nach Eger kommt, Buttlers Handeln und hilft Wallensteins Tod besiegeln: ist also ein Moment in der dramatischen Handlung; aber für den Charakter des Max kommt das nicht in Betracht. Und ebensowenig wird Max gerechtfertigt dadurch, daß das alles vom Dichter mit allem Glanz formal poetischer Schönheit umkleidet ist, die ihre Wirkung auch auf den griesgrämigsten Kritiker nicht ganz verleugnen kann — aber es ist eben formale Schönheit. Die Sache bleibt unrettbar, wie sie ist; so hart es klingen mag, es hilft nichts: der Eindruck des Knabenhaften läßt sich von Maxens Verhalten nicht wegwischen. Seine Katastrophe entbehrt wohl nicht der Poesie im allgemeinen und formalen Sinne, aber sie entbehrt, im Lichte der Tragödie betrachtet, der Kraft, Größe und Haltung und der Notwendigkeit. „Man sagt, er wollte sterben" — ja, aber er mußte nicht, so nicht, es ist kein Schatten einer Notwendigkeit dafür: in den Verhältnissen liegt keine und in seinem Charakter auch nicht. Oder doch? Ist etwa Knabenhaftigkeit ein Grundzug seines Charakters vor jenen Scenen, in denen er so die Haltung verliert? Gewiß nicht. Das kommt erst gegen die Katastrophe hin, und wir sind durchaus nicht überzeugt, daß das kommen mußte — das und so! Und dieser Mangel beeinträchtigt eben doch stark die tragische Wirkung: sobald wir anfangen, einen Leidenden und Untergehenden klein zu finden, sobald wir ihn unter das Maß dessen heruntersinken sehen, was wir von ihm erwarten dürften; und sobald sein Untergang Sache der Willkür, der Laune wird, statt sich als notwendig zu erweisen — so wird das tragische Mitleid geschwächt, die tragische Erschütterung verringert, wir könnnen wohl noch psychologisch begreifen und verzeihen, wir können traurig und wehmütig gestimmt werden über „das Loos des Schönen auf der Erde" — aber solche Trauer und Wehmut, so poetisch sie im allgemeinen Sinne sein mag, ist eben noch nicht tragische Wirkung.

Unter dem allem leidet auch Thekla. Ihr macht es zwar Karl Werder unnötig schwer zum Vorwurf, daß sie auf die Nachricht von Maxens Tod keinen andern Gedanken mehr hat als sein Grab, daß sie die Mutter und den ganzen Zusammenbruch ihres Hauses im Stiche läßt. Das ist nicht zu beanstanden: sie ist ja von vornherein eine Fremde in ihrem Hause und mit ihrem ganzen Sein nur auf Max gestellt, wie sie selbst es wiederholt deutlich ausspricht. Aber eben damit ist auch ihre ganze Tragik von der des Max abhängig: die Schwäche der einen wird auch zur Schwäche der andern. Und überdies ist Thekla sehr im Unterschied von der trefflich gebildeten Gräfin Terzky, wieder eine von den schwächeren Frauengestalten Schillers; sie hat, namentlich in der zweiten Hälfte der Tragödie wieder etwas vom Blute der Amalia in den „Räubern", eine Dosis Sentimentalität: auch sie hat etwas zu viel „im Klopstock gelesen".

Zu allem Unglück hin hat nun Schiller gerade Max und Thekla auch am meisten mit dem behaftet, was die Schwäche des allmählich bei ihm eingedrungenen Klassizismus ist: das formale Schönmachen des Einzelnen auf Kosten der Lebenswahrheit. Während Wallenstein selbst und fast alle andern Gestalten von der frischen, in gutem Sinn realistischen Luft umweht sind, die wir gleich im „Lager" verspüren, sind Max und Thekla — nicht durchweg, aber doch mehr als andere Charaktere — in jener klassizistischen Weise stilisiert, die in Goethes „Tasso" am Platze sein mag, weil dieses Drama ein Gebilde seines Klassizismus ist — die aber dem Schöpfer des „Wallenstein" nicht gut steht. Es sind namentlich zwei Stellen, an denen das in greller Weise zutage tritt. In dem Monolog der Thekla im vierten Akt von „Wallensteins Tod", wo der Geist des toten Max sie ruft und sie sich schaudernd das Schicksal vergegenwärtigt:

„Da kommt das Schicksal — Roh und kalt
Faßt es des Freundes zärtliche Gestalt
Und wirft ihn unter den Hufschlag seiner Pferde —"

— wenn sie dann hinzufügt:

„Das ist das Los des Schönen auf der Erde —"

so ist das doch eine Hand voll kalt Wasser der Reflexion, die ernüchternd wirken muß. Diese allgemeine Sentenz da! Es ist, wie wenn das Mädchen die Klassiker schon gelesen hätte und ihren Schiller zitieren würde! Und dann Max — eben in jener sonst formell so prächtigen Scene des dritten Aktes, vor der Kürassierscene — in all der leidenschaftlichen Bewegung, die da durch alle Gemüter und nicht am letzten durch das seine geht, in der schmerzlichen Qual der Wahl:

„Soll ich dem Kaiser Eid und Pflicht abschwören,
Soll ich ins Lager des Octavio
Die vatermörderische Kugel senden?" —

— da fährt er dann fort:

„Denn (!) wenn die Kugel los ist aus dem Lauf,
Ist sie kein totes Werkzeug mehr, sie lebt,
Ein Geist fährt in sie, die Erinnyen
Ergreifen sie, des Frevels Rächerinnen,
Und führen tückisch sie den ärgsten Weg."

Was brauchen wir diese klassizistisch schöne Belehrung — an dieser Stelle! Wir wissen's wahrlich selber, wie's ist, wenn die Kugel los ist aus dem Lauf, es genügt vollständig, daß Max mit dem Wort von der vatermörderischen Kugel unsere Phantasie aufregt, wir brauchen nicht noch sein — die Manen Schillers mögen das harte Wort verzeihen — schulmeisteriges „denn". Davon gar nicht zu reden, daß Max selbst in dieser Verfassung unmöglich so deklamieren kann. Aber das ist jenes klassizistische formale Schönmachen, Glattbügeln, Ausstreichen mit dem Wellholz, das Fr. Vischer einmal treffend „zu schön" nennt, schön auf Kosten der Lebenswahrheit; da müssen allemal die Erinnyen noch her oder andere heidnische Gottheiten, als ob wir nicht ohne das genügsam mitfühlen könnten! Das ist die Art, die Schiller trotz seiner Neigung zu breitausladendem Pathos eigentlich und ursprünglich nicht in Blut und Naturell hatte, die ihm

vornehmlich unter Goethes Einfluß zeitweilig angeflogen ist. Und das und dergleichen soll man nicht bewundern und preisen als etwas Herrliches und Großes, das der deutschen Poesie erst recht auf die Beine geholfen habe, sondern man soll es gelten lassen als das, was es ist: als eine Verirrung, ein Überszielschießen unserer großen Dichter, wodurch ein fremder Tropfen in das Blut unserer Poesie gekommen ist, den wir mit Recht wieder hinausgeworfen haben oder hinauszuwerfen bestrebt sind. Und ich habe den Max Piccolomini sehr stark im Verdacht, er sei zu seinem knabenhaften Handeln, das ihn um die volle Tragik bringt, vornehmlich dadurch gekommen, daß ihn Schiller zu schön hat reden lassen.

Wenn daher Bulthaupt in seiner sonst sehr feinen Untersuchung über das Tragische, die er aus Anlaß der „Braut von Messina" anstellt, behauptet, der Fall des Max (und der Thekla) sei tragischer als der des Wallenstein, so kann ich das nicht zugeben. Max und Thekla wirken tragisch — ja! Tragisch, sofern sie leiden, und zwar leiden als herrliche, liebenswerte Erscheinungen, die zum Leben bestimmt scheinen und nicht zur Lebenszerstörung, dennoch aber leiden müssen — leiden von innen her nach ihrem ganzen Charakter, der in den Verhältnissen, die einmal gegeben sind, nicht anders kann als leiden. Ich gebe Bulthaupt auch noch so viel zu, daß der tragische Eindruck des Leidens verstärkt wird dadurch, daß der Sturz Wallensteins es ist, der wie mit der Übermacht einer Naturnotwendigkeit die anderen in seinem Sturze mitreißt. Aber eben darin liegt schon, daß Wallensteins tragisches Geschick die größere Wucht und Kraft hat, und dabei bleibt immer noch das Doppelte bestehen: einmal beeinträchtigt die etwas schwächliche und allzu schönrednerische Art, mit der Max seinen schließlichen Untergang herbeiführt und die Regimenter in seinen Untergang hineinzieht — sie beeinträchtigt den tragischen Respekt vor ihm, wenn man so sagen kann, in bedenklicher Weise; und die Willkür sodann, die Laune des Liebesschmerzes, mit der

er sich seine Katastrophe bereitet, hindert den Eindruck der tragischen Notwendigkeit. Bei Wallenstein dagegen bleibt bis zum Ende der tragische Respekt, den wir ihm entgegenbringen, so groß wie das tragische Mitleid, und an der inneren Notwendigkeit seines Sturzes kann nicht der geringste Zweifel sein. Wenn man einmal die beiden Fälle nach der größeren oder geringeren Stärke der tragischen Wirkung abwägen will, so ist nicht der des Max tragischer als der Wallensteins, sondern die Sache steht umgekehrt. Nur der Glanz formaler poetischer Schönheit, der über die Gestalt des Max gebreitet ist, die Wärme der Empfindung, die von ihr ausgeht, kann hierüber täuschen — so lange man sich nicht dadurch verstimmen läßt, daß er und Thekla zuweilen zu schön reden. Und dieses „zu schön" empfindet man allerdings nicht in dem glücklichen Alter, da man noch nichts von falschem Pathos weiß — und so gibt es wohl immer noch für jeden gesund fühlenden Menschen einmal im Leben eine Zeit, da er sich ungestört den Wirkungen hingeben kann, die von Max und Thekla ausgehen.

Wie dem aber sei — die absolute Herrschaft, welche Wallenstein selbst in der nach ihm benannten Tragödie übt, führt auch über Mängel, die an anderen haften, in so starkem Zug weg, und die dramatische Logik der Handlung, in der das Tragische entwickelt wird, ist so geschlossen und zwingend, daß der Gesamteindruck der Tragödie auch durch jene Mängel nicht wesentlich in seiner Größe und Macht beeinträchtigt wird. Zu all dem aber kommt noch, daß der „Wallenstein" auch ein Stück tragischen Humors aufweist das ebenso kühn wie künstlerisch weise mit dem schweren düsteren Ernst der Tragödie verbunden ist: im „Lager" nämlich. Zwar leuchtet auch sonst der Humor da und dort durch die sich zusammenziehenden Wolken des tragischen Geschicks hindurch: in der Scene des Kriegsrats und sonst an einigen Stellen läßt Wallenstein selbst einen Zug von humoristisch überlegener Betrachtung der Zeitgeschichte mit

ihren zwei Seiten verspüren; durch die Bankettscene waltet ein ganz entschiedener Humor, der mit dem schwülen Ernst der Situation aufs glücklichste kontrastiert; auch einzelne Nebencharaktere haben ihren unverkennbaren Humor, namentlich — von einigen ganz nebensächlichen Charakteren abgesehen, die wie der „deutsche Herr, der Tiefenbach" nur mit zwei Strichen gezeichnet sind — Illo und Isolani. Illo, im Grund eine rohe und gemeine Natur, ein rücksichtsloser Draufgänger und wilder Kraftmensch, wie sie der dreißigjährige Krieg züchtete, er hat in seiner Grobknochigkeit und täppischen Gescheitheit doch etwas humoristisch-behagliches, ob er nun mit gegrätschten Beinen vor dem feinen Hofmann Questenberg stehe und ihm in kalter Ruhe die ärgsten Sottisen sage, oder ob er am Schluß der Bankettscene in seinem leichten Rausch so recht aus seiner innersten Natur herausschwatze und beinahe das ganze Spiel verderbe. Und ebenso Isolani, der „böse Zahler" und unverwüstliche Lebemann, die vergnügte Haut ohne jeden Charakter, im Grunde hauptsächlich von seinen Schulden dirigiert; ganz köstlich sind z. B. die launig vorgebrachten Bosheiten, mit denen er den Sottisen Illo's dem Questenberger gegenüber sekundiert — auch hier in Angelegenheiten, mit denen es im Grund furchtbarer Ernst ist. Aber am stärksten und wirksamsten entfaltet sich der Humor in „Wallensteins Lager", und zwar auch hier und gerade hier als tragischer Humor, als stimmungsmäßige Begleiterscheinung der tragischen Betrachtungsweise.

Man hat das „Lager" schon als ein Lustspiel bezeichnet, das der Tragödie vorangehe. Das ist es nicht, denn es fehlt ihm der eigene, in sich abgeschlossene Konflikt, der innerhalb eines Lustspiels zum Austrag gebracht werden müßte. So scharf sich das Lager äußerlich als Vorspiel von dem eigentlichen Drama abzusetzen scheint, so dient es doch dem Zweck, ein gutes Stück der Exposition zu geben, wichtige tatsächliche Voraussetzungen für den Konflikt der

Tragödie vorzuführen, ja den Konflikt selbst, der mit dem Eintreffen Questenbergs im Lager einsetzt, hier schon in fernen Umrissen auftauchen zu lassen. Dabei handelt es sich aber nicht bloß darum, dem Zuschauer die Kenntnis wichtiger Voraussetzungen zu vermitteln, sondern zugleich darum, seine Stimmung für das zu erwartende Drama richtig vorzubereiten und anzuregen. Die Stimmung aber, die gegeben werden soll, ist hier zunächst nicht individuell menschlicher sondern historischer Art: es ist die Stimmung, die in der Atmosphäre des dreißigjährigen Krieges waltet — in jener wüsten Atmosphäre, die von Rauch und Blut gesättigt ist, die den Leichen- und Brandgeruch zerstörter Städte und Dörfer in sich aufgenommen hat, die über verheerten und verödeten Landschaften brütet, die vom Lärm der Schlachten und der Heereszüge einer wilden, immer zuchtloser werdenden Soldateska widerhallt. Es ist eine Zeit, in der der Soldat, das Lager alles ist, die anderen Stände, die übrige Welt nichts. Das Lager deswegen stellt uns der Dichter vor Augen, um die nötige Stimmung in uns zu erregen. Da ist die ganze bunte Masse der rauhen Glückssoldaten jeder Art; die meisten wissen gar nicht mehr, wie der Friede aussieht, sie kennen nur noch den Krieg und haben für sich gar kein Interesse als den Krieg. Der ausgeprägteste Typus dessen ist der Holksche Jäger, er gibt in seiner leichtfertigen, prahlerischen Art ein gedrängtes, objektiv gültiges und doch von ihm persönlich erlebtes Bild des Soldatenlebens und der Soldatenherrschaft jener Zeit. Andere wie der Wachtmeister befinden sich nicht bloß persönlich wohl bei den gegebenen Zuständen, sondern sie haben ein klares Bewußtsein davon, daß diese ganze Soldateska unter einem großen Führer eine bunt zusammengewürfelte und doch einheitliche Macht ist, die eigentliche Macht der Zeit, ihr Schicksal und Verhängnis. Wieder andere gehören nur eben so zu der Masse, die als Masse die Macht ist: Kroaten, Dragoner, Scharfschützen, Arkebusiere, wenig individuelle Köpfe,

zum Teil nur Soldaten, weil's eben nichts anderes gibt, einige im Grund Spießbürger, „Gevatter Schneider und Handschuhmacher" — das „denkt wie ein Seifensieder", muß aber doch in der Masse mitgehen. Da ist die Marketenderin, die sich auch ihren Anteil am Krieg nimmt und zuschreibt, ist der Troß von Weibern und Kindern, die Landplage im Gefolge des Heeres. Da sind aber auch einige individuelle Naturen wie der Pappenheimer Kürassier, sie haben ihre persönliche, höher blickende Auffassung vom Kriegshandwerk, wollen nicht nur die Freiheit der Zügellosigkeit, sondern die Freiheit stolzen Selbstgefühls in einer knechtig gewordenen Welt. Aber neben den Soldaten gehen auch die anderen Stände der Zeit durch's Lager: der zur Verzweiflung getriebene, um alles gekommene Bauer, dem nichts mehr übrig bleibt, als in seiner Art es zu treiben wie der Soldat, zu sehen, wie er in der allgemeinen Plünderung auch noch etwas erraffe; der Bürger, dessen Handwerk und Gewerbe nicht mehr gedeiht, nicht mehr gilt, ein Spott der Soldaten ist, dessen Söhne auch nichts Gescheiteres mehr wissen, als der Trommel nachzulaufen. Auch der Vertreter des geistlichen Standes fehlt nicht, des Standes, der neben dem Soldaten allein noch etwas ist und gilt, ja eine Herrschaft beansprucht, schimpfen, schelten und verdammen darf — nur freilich genießt er wenig Achtung, und obwohl er ein gut Teil des fürchterlichen Kriegselends verschuldet hat, verfällt er doch leicht dem Gelächter des Soldaten.

Aus dem bunten und regellosen Durcheinanderschwirren und Durcheinanderreden dieser in bewegter Masse auftretenden Typen der Zeit will der Dichter eine historische Zeitstimmung im Zuschauer erzeugen, wie er sie von vornherein für sein Drama braucht. Aber dabei kommt Eines in Betracht: die Zeit und was sie füllt, ist im Grunde so grausig, so des Jammers und Elends voll, daß ihr Bild, zum Anfang eines Kunstwerks — in einem Augenblick also, wo noch nicht das Interesse für die dramatischen Personen über

Grauen und Elend hinausragen kann — daß ihr Bild in diesem Augenblick zu pathologisch wirken, zu schwer auf dem Gemüt lasten müßte, die Freiheit nicht aufkommen ließe, welche zum ästthetischen Genuß des Kunstwerks nötig ist. Tragische Gefühle mit ihrer gemütbefreienden Erhebung lassen sich in diesem Augenblick und aus dem Treiben dieser Massen noch nicht entwickeln — da greift der feine Instinkt des Dichters zu einem entgegengesetzten Mittel, um dem Zuschauer die nötige Gemütsfreiheit für das ästhetische Verhalten zu schaffen: kann er's noch nicht tragisch tun, so befreit er komisch. Sein Humor sieht, daß in diesen niederen Sphären der Massen der schwere Ernst der Zeit auch noch eine andere Seite hat, daß es in allem Elend auch noch etwas zu lachen gibt, daß auch das Trübste nicht absolut pathetisch genommen zu werden braucht — und nur durch den goldenen Dunst des Humors hindurch zeigt er uns die düstergrauen Wolkengebilde des greuelvollen Elends, das über dem deutschen Lande lagert; indem er uns auf die Warte dieses Humors stellt, macht er unser Gemüt überlegen gegenüber der Anschauung eines Bildes, das sonst nur Grauen und Entsetzen erregen müßte, also ästhetisch nicht zu ertragen wäre. Das ist der tiefere Grund, warum das Vorspiel zu der Tragödie wie ein Lustspiel aussieht und doch keines ist; die humoristische Auffassung und Darstellung ist das Kunstmittel des Dichters, um die Stimmung, die er braucht, zwar kräftig zu erregen, aber doch maßvoll zu bändigen und zu befreien. Und weil dieser humoristische Goldton über dem Bilde liegt, darf der Dichter seine Farben kräftig realistisch auftragen — Farben, die ohne diesen Ton dem Auge wehe tun müßten. Das geht bis in die äußere poetische Form, die Versform: an Stelle des ernsten, gemessenen jambischen Fünffüßlers der Tragödie tritt der leichtgeschürzte, aller Ausdrucksbewegungen fähige Reimvers des Hans Sachs, ein auf den Hebungen laufender deutscher Vers, wie gemacht zum deutschen Komödienvers.

Aber dieser ganze Humor ist nicht eigentlicher Komödienhumor, sondern tragischer Humor. Hinter seinem scheinbar leichten Spiel lauert ein Konflikt, der tragisch angelegt ist, liegen die Voraussetzungen für die ganze Verwicklung eines tragischen Geschickes; durch das „Lager" schon schreitet unsichtbar der tragische Held Wallenstein, um ihn dreht sich auch hier alles; daß die Soldaten Wallensteiner sind, daran hängt ihre ganze Existenz — und umgekehrt: „sein Lager nur erkläret sein Verbrechen", das ist das Motto, das im Prolog schon über das Vorspiel geschrieben ist. So haben denn auch scheinbar nur komische Figuren, wie die Gustel von Blasewitz oder der Kapuziner zugleich ihre tragische Bedeutung; am deutlichsten liegt das bei dem Kapuziner zu Tag: dieser Vertreter der Priesterschaft ist kein schlauer feiner Jesuit, wie sie in der Hofburg zu Wien gegen den mit den Ketzern paktierenden Wallenstein wirken, es ist ein polternder Kapuziner, dem es ganz behaglich zu Mut ist bei seinem Poltern und Wettern, und so wütig er sich geberdet, ist zehn gegen eins zu wetten, daß er mit den Kroaten, die ihm den Rückzug decken, nachher gemütlich eins trinken wird — das ist der Humor dabei. Aber diesem untergeordneten Lagerpfaffen ist's doch ganz ernst mit seiner Predigt gegen Wallenstein, und sein Grimm ist der Grimm der Klerisei überhaupt; er ist nur das Echo der jesuitischen Beichtväter des Kaisers. Und so ist's durch die Bank: es läßt sich Zug um Zug, Figur um Figur hinter dem humoristischen Schein der bittere Ernst der nachfolgenden tragischen Handlung erkennen, sogar der tragische Konflikt des Max wirft seine Schatten herein — und am Ende schließt das Vorspiel nicht mit humoristischen Tönen, sondern mit den schmetternden kriegerischen Erzklängen des Reiterliedes, die zu dem Beginn der eigentlichen Tragödie überleiten.

„Und setzet ihr nicht das Leben ein,
Nie wird euch das Leben gewonnen sein" —

das steht, recht verstanden, über den Pforten einer jeden Tragödie.

Siebentes Kapitel.

Maria Stuart.

Mit dem „Wallenstein“ hat Schiller als Dramatiker und Tragiker den eigentlichen Höhepunkt seines Schaffens erreicht. Auf dieser Höhe hält er sich ruhig und sicher mit seiner „Maria Stuart“ — von der „Jungfrau“ an beginnt eine gewisse Unruhe, die teilweise sogar zur Unsicherheit wird und erst im „Tell“ wieder der früheren Festigkeit weicht.

Der Stoff der „Maria Stuart“ geht an sich ebenso in die Breite wie der des „Wallenstein“. Die politischen und religiösen Zustände Englands und Schottlands bei Lebzeiten der Maria und um die Zeit ihres Todes sind kompliziert genug; und das Leben und die Geschicke der Maria selbst bieten gerade dem Auge des Dichters eine solche Fülle von Momenten und Motiven, daß ein minder sicheres Auge als das Schillers leicht dadurch verwirrt worden wäre, eine minder sichere Hand, vielleicht eben von allgemein poetischen Reizen irregeführt, dramatisch und tragisch fehlgegriffen hätte. Schiller schiebt mit fester Hand die ganze Vorgeschichte der Maria bis zum Augenblick ihrer Verurteilung in den Hintergrund; in dem Augenblick, wo der Vorhang aufgeht, ist sie bereits verurteilt, und die ganze Frage, um die sich der dramatische Konflikt drehen kann, ist lediglich: wird sie hingerichtet werden oder nicht? Auf Leben oder Tod ist sofort die ganze Frage gestellt, auf sie preßt Schiller die ganze dramatische Handlung, den ganzen weitausladenden Stoff mit allen seinen Voraus-setzungen zusammen. Es ist wieder eine Verdichtung der

kühnsten und besonnensten Art, in der wir sogleich wieder die Hand erkennen, die eben den „Wallenstein" geschaffen hat. Und das ist von vornherein im Auge zu behalten: der Kampf um die Vollstreckung oder Nichtvollstreckung des bereits gefällten Todesurteils, das ist der Konflikt, der die äußerliche dramatische Handlung liefert. Und zwar ist Maria eine unschuldig Verurteilte — ihre Jugendsünden kommen hier nicht in Betracht, an Babingtons Hochverrat, der den Anklagepunkt gebildet hat, ist sie unschuldig — auch diese Voraussetzung ist von vornherein im Aug zu behalten.

Da erhebt sich nun sofort die Frage: wo ist hier das Tragische, das über das bloße Traurige eines Justizmordes hinausginge? Man hat die Tragik der Maria Stuart angezweifelt und bestritten eben mit der Begründung, daß sie schuldlos untergehe, daß von einer tragischen „Schuld" nichts bei ihr zu entdecken sei. Nun wohl: eben an Maria Stuart kann man aufs allerklärlichste sehen, welcher ästhetische Unfug mit dem Begriff der „Schuld" immer wieder getrieben wird, solange man ihn nur oberflächlich faßt — was aber in Wahrheit die Sache ist, die mit jener unglücklichen, aber, wie es scheint, noch lange nicht auszurottenden Bezeichnung allein gemeint sein kann, wenn man in das Wesen eindringt.

Hierbei kommt es vor allem darauf an, daß man den Charakter der Schiller'schen Maria genau und richtig sehe. Sieht man in ihr nur die unglückliche Dulderin voll Schönheit und Unschuld, allerdings mit einigen Jugendsünden behaftet, aber diese seit langem bereuend und büßend, dessen aber, wofür sie sterben soll, unschuldig — und so von der bösen Elisabeth und dem noch böseren Burleigh unverantwortlich mißhandelt und endlich in tränenseliger Büßerstimmung, von Beichte und Abendmahl weg, das Schaffot besteigend, wie eine Märtyrerin auf goldigem Glorienhintergrund sterbend — sieht man das und dergleichen in Maria, so mag das ja für rührungsbedürftige Gemüter recht erbaulich sein, aber tragisch ist das allerdings noch nicht. Das

ist aber auch nichts weniger als die Schiller'sche Maria Stuart.

Die Schiller'sche Maria ist von Anfang bis zu Ende ein schönes, heißblütiges Weib von etwa fünfundzwanzig Jahren, trotz langer Kerkerhaft strotzend von Lebenskraft, Lebensbegehren und Lebenshoffnung, weder durch frühzeitige Lebenserfahrungen ihrer Jugend noch durch schlechte Behandlung der letzten Vergangenheit gebrochen oder abgestumpft — nur geistig und körperlich im Kerker etwas blaß, etwas abgespannt geworden — aber jeden Augenblick bereit, wieder emporzuschnellen, sobald sie frischere Luft atmen darf, nach Glück zu verlangen aus dem Kerker heraus, nach neuem Liebesglück, nach starker Lebensregung. Frei will sie werden um jeden anständigen Preis, leben will sie und das Leben genießen, ja noch mehr: herrschen will sie, Königin sein — herrschen nicht nur durch Schönheit über die Männergemüter, herrschen auch als Königin von Schottland und England, denn auch ihre Ansprüche auf den englischen Thron hat sie keineswegs aufgegeben. Auch Maria Stuart ist eine jener Schiller'schen Herrennaturen, denen wir durch all seine Dramen hindurch begegnen. Eine „ganz physische Natur" hat sie Schiller selbst einmal genannt, und das ist sie in dem Sinn, daß die physisch-sinnliche Grundlage ihres Naturells ungemein lebenskräftig und lebenverlangend ist, und daß diese physische Lebenskraft für ihr ganzes Verhalten bestimmend wird.

Gleich wie sie zum ersten Mal auftritt, sagt Paulet von ihr:

„— den Christus in der Hand,
Die Hoffart und die Weltlust in dem Herzen!"

Das ist puritanisch ausgedrückt, aber Paulet kennt sie gar wohl: die katholische Frömmigkeit, die Maria blicken läßt, ist nicht das geringste Hindernis für das heiße Wallen ihres gesunden Lebensblutes. Und was trägt sie gerade bei diesem ersten Auftreten im Busen, was übergibt sie nachher dem Mortimer? Einen Brief an Lester und ihr Bildnis für

ihn — Zeugnisse und Mittel für den neuen Versuch zur Befreiung, den sie machen will, indem sie Lesters Liebe annimmt und benutzt! Dann höre man mit Aufmerksamkeit, wie sie in der folgenden Scene mit Lord Burleigh spricht, der ihr das Todesurteil ankündigt: da ist wahrhaftig keine Dulderin, sondern eine des Lebens volle Königin, die mit siegender Beredtsamkeit dem beredten Burleigh gegenübertritt; sie scheut sich nicht, in dem Augenblick, da ihr im Namen der englischen Königin und des englischen Parlaments der Tod angekündigt wird, von ihren Plänen und Hoffnungen zu sprechen, die auf nichts Geringeres gehen als darauf, die Kronen Englands und Schottlands auf ihrem Haupte zu vereinigen. Und ohne jeden Rückhalt bekennt sie, daß sie allerdings jedes unverwerfliche Mittel angewendet habe und anzuwenden gesonnen sei, um ihr Recht, ihre Ansprüche, ihre Freiheit durchzusetzen, daß sie nur der brutalen Gewalt zu weichen und zu unterliegen gedenke.

Im dritten Akte sodann, als Maria wieder auftritt — wer spürt da nicht — bei aller Weichheit des Gefühls in ihren allbekannten Ausbrüchen des Aufatmens im Garten, in der frischen Luft — wer spürt nicht vor allem das, wie das Lebenbegehren und die Lebenskraft hier aus ihren Hemmungen wieder aufquillt, wie jeder Blutstropfen der Freiheit und dem Glück entgegenpocht, die jetzt, wenn auch erst aus weiter Ferne, wieder zu winken scheinen! Dann wie sie hört, daß die Königin Elisabeth bald vor ihr stehen werde — ist's Märtyrerart, wie sie da ihre erste Empfindung in der Überraschung dem Shrewsbury gegenüber ausspricht:

„Ich kann sie nicht sehen! Rettet, rettet mich
Von dem verhaßten Anblick —

— — —

Nichts lebt in mir in diesem Augenblick
Als meiner Leiden brennendes Gefühl.
In blut'gen Haß gewendet wider sie
Ist mir das Herz —

— — —

Daraus kann nimmer, nimmer Gutes kommen!
Eh' mögen Feu'r und Wasser sich in Liebe
Begegnen, und das Lamm den Tiger küssen —
Ich bin zu schwer verletzt — sie hat zu schwer
Beleidigt. — Nie ist zwischen uns Versöhnung!"

Ein solcher Ausbruch der Leidenschaft verrät doch wahrlich keine lammfromme Dulderin, keine geknickte Lilie. In dem darauf folgenden Gespräch mit Elisabeth sucht sie zwar ihre innerste Natur zu bändigen und zu zähmen, so gut und so lange es geht — aber nur um des praktischen Zweckes willen, die Freiheit und das Leben zu gewinnen. Und sowie der kalte Hohn ihrer Gegnerin sie diesen Zweck aus dem Auge verlieren läßt, bricht im Zorn der ganze heiße Lavastrom ihres Innern wieder heraus, sie wagt das Äußerste an vernichtenden Worten, was ein Weib dem andern entgegenschleudern kann; und noch, nachdem Elisabeth abgegangen und jede Hoffnung vernichtet ist, fühlt Maria für den Augenblick nichts als den Triumph der Rache eines Weibes an dem Weib, das sie auf den Tod beleidigt hat.

Und wie ist sie im fünften Akt? Von außen eitel Buße, Abschiedsschmerz und fromme Fassung — aber kaum, daß sie das Wort gesprochen hat:

„— Nun hab' ich nichts mehr
Auf dieser Welt —"

das Kruzifix geküßt, den Heiland und Erlöser angerufen hat, kaum daß sie, sich zum Gehen wendend, den Graf Lester erblickt, sinkt sie in seine Arme, bekennt ihm „die besiegte Schwachheit, drückt ihm noch einen Dorn ins Herz und schließt:

„Lebt wohl! — Jetzt hab ich nichts mehr auf der Erden!"

Jetzt erst in Wahrheit nichts mehr! Mit einem letzten Aufschrei der inneren Lebenskraft und Lebenslust, mit einem Liebesbekenntnis und einem verächtlichen Seitenblick auf die Gegnerin geht sie in den Tod, — jetzt allerdings gefaßt und stolz und innerlich mit dem Leben fertig!

Das ist die wirkliche Maria Schillers! Das ist ihr Charakter, den sie in die Tragödie mitbringt und unter allen Wandlungen doch im wesentlichen bis zum Ende festhält. Wenn nun aber ein solch lebenatmender und mit aller Kraft zum Leben ausgerüsteter Charakter von vornherein zugleich leidend vor uns tritt, so sind wir doch wahrhaftig auf dem Weg zum Tragischen — wie es auch bis auf weiteres mit der sogenannten Schuld beschaffen sein möge.

Das bedarf ja keiner ausführlichen Erörterung, daß uns Schiller seine Maria trotz all ihrer unverwüstlichen Lebensenergie und eben recht im Widerspruch zu ihr — von Anfang bis zu Ende als eine Leidende vorführt. Das ist's gerade, was der Dichter erreicht, indem er seinen Stoff eng zusammenfaßt und auf die Zeit zwischen der Verurteilung und Hinrichtung der Maria zusammendrängt; nicht die des Lebens frohe, jugendliche Gemahlin des Königs von Frankreich bekommen wir zu sehen — nicht die Schottenkönigin, um die sich die schottischen Barone drängen, befehden, morden — nicht im Genuß des Lebens und der Liebe, der Freiheit und der Macht sehen wir sie — das alles schimmert nur noch von ferne aus der Vergangenheit herein. Vielmehr eine widerrechtlich Gefangene, hart Behandelte, ohne genügenden Rechtsgrund zum Tod Verurteilte — sie sehen wir! die letzten vergeblichen Versuche zur Befreiung und Rettung machen und, nachdem sie fehlgeschlagen sind, das Haupt auf den Block legen. Aber eben als Leidende übt sie die stärkste Macht über die Gemüter — im Stück selbst und aus dem Stück heraus! Babington und Parry und Tishburn und der edle Norfolk und Unzählige Andere haben schon den Weg zum Blutgerüst gemacht um ihretwillen, um ihr Leiden zu enden; Lord Lester, der Günstling der Elisabeth, wendet der Gefangenen seine Liebe zu und macht Versuche zu ihrer Rettung; der junge Fanatiker Mortimer zettelt eine neue Verschwörung zu ihrer Rettung an, während noch „Babingtons und Tishburns blutige Häupter auf Londons Brücke warnend

aufgesteckt“ sind. Der alte Shrewsbury wagt die Ungnade seiner Königin, indem er in den wärmsten Worten für Maria eintritt; das ganze westliche Europa ist für sie, gegen Elisabeth. Schönheit und Lebenskraft, von Leiden umgeben und vom Tode bedroht, das ist der Zauber, mit dem Maria wirkt, so daß andere mit ihr und für sie leiden — und das ist der Zauber, den sie auch auf den Zuschauer übt, aus dem Drama heraus. Lebenwollen und Leidenmüssen, diese beiden Momente in ihrem Widerspruch und in ihrer engsten Vereinigung, sind es auch hier, was das Mitgefühl weckt, — um so stärker weckt, je unmittelbarer und nachdrücklicher der Kampf des Lebens mit der Lebenszerstörung zum Bewußtsein kommt. Eine weiche, sanfte Dulderin und Märtyrerin könnte uns rühren und um ihren Tod trauern lassen: die mit Anspannung alles Lebenswillens gegen das Leiden ringende und doch zuletzt untergehende Maria erfüllt uns mit dem über Rührung und Trauer weit hinausgehenden Mitgefühl, das wir das tragische Mitleid nennen. Wir sehen nicht nur mitleidig zu, sondern wir leiden wirklich mit und kämpfen innerlich mit gegen die drohende Zerstörung des Lebens, seiner Schönheit und Kraft. Und das von Anfang an.

Aber nicht der Anfang ist das Entscheidende für die tragische Wirkung, sondern der Ausgang, nicht der Kampf allein zwischen Lebenwollen und Leidenmüssen, sondern das endliche Ergebnis des Kampfes; der Untergang, die Zerstörung dessen, an dessen Bestehen und Leben wir unmittelbar mitfühlenden Anteil nehmen — der Sieg des Leidens und des Todes. Und da ist die entscheidende Frage: Warum endet der Kampf so? Muß es denn so sein? Können wir diese Frage nicht aus unmittelbarem Schauen und Fühlen heraus bejahen, so verliert das Leiden seine Kraft, uns mitleidend zu machen, es wirkt verstimmend, empörend, quälend; wir wenden uns ab von seiner Betrachtung, d. h. wir treten aus dem ästhetischen Verhalten heraus und verspüren nur noch eine unangenehme pathologische

Wirkung, die nicht tragisch ist. Muß der Kampf zwischen Leben und Leiden zum Siege des Todes führen und warum? — das ist auch für Maria Stuart die entscheidende Frage, von deren Beantwortung in letzter Instanz die Wirkung der Tragödie abhängt. Mit ihrer Beantwortung ist aber auch die Frage nach der tragischen „Schuld" gelöst.

Ja, hier ist ein Müssen so gut wie nur irgendwo, und es steigt im letzten Grunde aus keinem andern Quell als aus dem Charakter der Maria — Charakter, das heißt auch hier das angeborene und unausrottbare Naturell, wie es durch die ganze Lebensvergangenheit und all ihre äußeren und inneren Erfahrungen sich entwickelt hat und zur maßgebenden und ausschlaggebenden Macht für das Wollen der Gesamtpersönlichkeit und damit auch für ihr Geschick geworden ist. Welcher Art dieses zum Charakter gewordene Naturell der Maria ist, liegt schon klar: das unzerstörbare Lebenbegehren einer „physischen Natur", und zwar eines Weibes, dem es von Jugend auf vergönnt war, der Leidenschaft des Lebens zu folgen, das durch Jugend und Schönheit eine verhängnisvolle Macht über die Männergemüter übt, zum Herrschen in jedem Sinn geschaffen scheint und seinen Herrschertitel brauchen will. Und da fällt denn freilich in die tragische Handlung von Anfang an ein Schatten aus der Vergangenheit; es ist nicht zufällig, daß das Drama am Todestage Darnleys beginnt, daß Maria, als sie „den Christus in der Hand" auftritt, eben dieses unseligen Jahrestages sich erinnert, daß dieses innere Leiden an ihrem Leben zehrt.

Es ist der blutige Schatten König Darnleys" — und alles, was Maria und Kennedy hier, jede von ihrem Standpunkt aus, verhandeln, heißt für uns nichts anderes als: schon die Vergangenheit der Maria, welche die Voraussetzung für ihre jetzige Lage und ihr jetziges Leiden ist, war bestimmt durch ihren Charakter, der unter den gegebenen Verhältnissen sich nicht wohl anders entfalten konnte als so,

wie es geschehen ist. Und das Ergebnis all jener Wirrnisse in Schottland war ihre Flucht nach England, wo sie nun Gefangene ist. Hier aber hätte sich ihre Lage längst anders gestalten können, wenn sie eine andere Natur wäre: wäre sie jene Dulderin und Märtyrerin, die sie nicht ist — sie hätte sich durch Sanftmut und Nachgeben längst die Tore ihres Kerkers öffnen können. Aber so ist sie eben nicht, so kann sie nicht sein: sie muß auch im Kerker Widerstand leisten, muß ihre Ansprüche an Leben und Herrschaft aufrecht erhalten — sie muß namentlich, auch ohne daß sie's ausdrücklich anstrebt, schon einfach durch ihre Existenz, durch ihre Schönheit und ihr Leiden immer aufs neue die Versuche hervorrufen, sie zu befreien, die Verschwörungen und Anschläge, die für die Männer blutig enden und sie selbst immer näher dem Blutgerüste führen. Das weiß sie, sie „achtet sich" — jetzt schon — „gleich einer Sterbenden", sie sieht den Ausgang vor sich — und doch kann sie's nicht lassen, doch spannt sich der innerste Lebenswille ihrer Natur immer wieder auf dasselbe Ziel. In dem Augenblick, da sie sich als eine „Sterbende" bezeichnet, trägt sie Brief und Bild für Lester bei sich, vertraut sie abermals ihr Geschick Männern, die ihr zufliegen wie die Motten dem Licht — dem feigen, unzuverlässigen Lester und dem fanatisch sinnlichen Jesuitenzögling Mortimer. Und sowie sie nur einige Aussicht zu haben glaubt, daß diesmal der Anschlag gelinge, flammt das Feuer in ihr wieder hoch auf: ihr Jubel am Anfang des dritten Aktes ist nicht nur das Aufatmen der Gefangenen, die aus den Mauern ins Grüne kommt, sondern das Aufjauchzen der Hoffnung auf Größeres: auf völlige Befreiung zu neuem Leben.

Und jetzt naht die Entscheidung: Lester hat in Marias Interesse insofern gehandelt, als er die von ihr gewünschte persönliche Zusammenkunft mit Elisabeth hofmännisch schlau eingefädelt hat. Der Zweck dieser persönlichen Zusammenkunft ist einfach: hat Elisabeth sich einmal dazu verstanden,

mit Maria, der Verwandten der Königin, von Angesicht zu Angesicht zu verkehren, ist das nur einigermaßen gut abgelaufen, so kann Elisabeth das gefällte Todesurteil nicht mehr vollstrecken lassen, sie muß Gnade walten lassen — und daraus kann dann alles Weitere folgen. Wie aber diese Zusammenkunft ablaufen und ausfallen wird, das hängt zwar auch von Elisabeth, es hängt aber in erster Linie von Maria ab; die Frage steht scharf und bestimmt so: Maria kann ihr Leben und ihre Zukunft retten, wenn sie ihr Naturell verleugnen, sich selbst aufgeben kann soweit, daß sie alles erträgt, was ihre jungfräuliche Majestät ihr in übeln Worten anzutun belieben; hat Elisabeth den kleinlichen Triumph weiblicher Eitelkeit und Eifersucht genossen, um dessen willen sie sich entschlossen hat, die Gegnerin zu sehen, so kann sie der ganzen nunmehr geschaffenen Lage nach nicht mehr anders als das Leben der Gegnerin schonen. Bleibt aber Maria auch bei dieser Zusammenkunft die, die sie ist, gestattet sie der Gegnerin jenen Triumph nicht — folgt sie vielmehr auch hier ihrem eigensten Charakter, ist sie am Schlusse der Unterredung die Siegerin, die durch Wort und Haltung, durch auflodernde Gewalt der Leidenschaft die kalt höhnische Feindin niederwirft: dann hat sie zwar den innersten Lebenswillen ihrer Natur behauptet, aber ihr Haupt hat sie der tötlich beleidigten Gegnerin unrettbar ausgeliefert — was das letzte Mittel zur Erhaltung ihres Lebens sein sollte, wird unfehlbar ihr Tod. So zugespitzt steht die Sache beim Beginn des dritten Aktes; Maria selbst empfindet es und sagt es dem Shrewsbury, dennoch versucht sie es wenigstens auf sein Zureden: ihr erster Blick auf Elisabeth sagt ihr zwar:

„o Gott, aus diesen Zügen spricht kein Herz —"

dennoch versucht sie:

„Ich will vergessen, was ich bin und was
Ich litt —"

— sie tut das Äußerste, was sie kann, mit Ruhe, mit Gelassenheit, Bescheidenheit, mit weichen, rührenden Tönen —

ja, als nichts der Anderen ein freundliches Wort zu entlocken vermag, als diese vielmehr immer bitterer wird, geht Maria sogar noch soweit, ausdrücklich ihren politischen Herrschaftsansprüchen, die einen Vorwand für ihre Wegräumung geben können, zu entsagen — soweit zwingt sie sich zu gehen, wenn auch mit innerstem Widerstreben, mit fortwährendem Aufzucken ihrer eigentlichen Natur. Als aber auch das vergebens ist, als sie für all dies Preisgeben ihrer selbst von Elisabeth nichts erntet als den bitteren Hohn des Weibes über das gedemütigte Weib — da bricht auch in Maria das Naturell wieder durch, da erhebt sich auch in ihr das Weib, das sie eben einmal ist, in der ganzen Leidenschaft einer „physischen Natur" — was gilt ihr jetzt mehr das Leben, das zu retten sie sich bisher bezwungen hat? Ihr mit Füßen getretenes weibliches Ich wirft alle Schranken nieder und stößt der Feindin das Messer tötlicher Beleidigungen in die Brust — unbekümmert darum, daß sie ihr damit die Hand frei macht, das Beil fallen zu lassen. So geht die Scene aus, so hat Maria jetzt ihr Geschick entschieden: in dem Augenblick, da sie mit den Worten:

„Regierte Recht, so läget *Ihr* vor mir
Im Staube jetzt, denn *ich* bin euer König —"

— sich wieder ganz auf die Höhe ihres innersten Lebenswillens gehoben hat, hat sie selbst ihr Todesurteil bestätigt, noch ehe es Elisabeth unterschreiben konnte — und alles, was noch folgt, sind nur die unabwendbaren Konsequenzen des Bisherigen. Wie bisher ihr ganzes Lebenswollen mit innerer Notwendigkeit zum Leidenmüssen geworden ist, so jetzt auch zum Sterbenmüssen — fortan kann sie nichts mehr tun, als aus diesem Sterbenmüssen in innerer Fassung ein Sterbenwollen machen, was sie denn auch zustande bringt, sich selbst getreu bis zum letzten Augenblick.

Daß aber wir, die Zuschauer, das alles unmittelbar deutlich anschauen, in der Notwendigkeit seiner Zusammenhänge vor den Augen sich entwickeln sehen, es mitfühlen und

mitleiden in der zwingenden Empfindung: das geht nicht anders, das muß so gehen — und daß wir deswegen am Ende das Geschick verehren, das jedem sein Los zubereitet aus den Bedingungen seiner eigenen Natur heraus, aus der langen Kette dessen, was sich als Charakter im Menschen durch Wollen und Leiden entwickelt hat: daß wir das alles anschauen, miterleben und in seiner Notwendigkeit anerkennen müssen, das ist die tragische Wirkung.

Und nun mögen die Leute kommen mit ihrer „tragischen Schuld“! Wenn der Name „tragisch“ für diese sogenannte „Schuld“ nicht eine gedankenlose Phrase sein soll, so kann sich's dabei doch um nichts anderes handeln als um die in der eigenen Natur des Leidenden und Untergehenden liegenden Ursachen, welche sein Leiden und seinen Untergang in der Weise herbeiführen, daß sie die aufgezeigte Wirkung üben. Nicht um eine einzelne Übeltat handelt sich's bei dieser Schuld, sondern um eine mannigfach verschlungene Kausalität, die den ganzen Menschen dirigiert. Silberne Löffel gestohlen haben ist auch eine Schuld, aber keine tragische aus dem einfachen Grunde, weil der Dieb, wenn er auch dafür gehenkt wird, damit noch kein Karl Moor ist, daß er silberne Löffel gestohlen hat. Desertieren oder mit einer Abteilung Soldaten zum Feind übergehen ist auch eine Schuld vor den Kriegsgesetzen, aber der Deserteur oder Überläufer, den man an den nächsten Sandhaufen stellt und erschießt, büßt keine tragische Schuld mit dem Tode aus dem einfachen Grunde, weil der noch kein Wallenstein ist, der desertiert oder überläuft. Einen Hochverrat anzetteln, einen König ermorden ist auch eine Schuld, aber wer dafür geköpft wird, endet deswegen noch nicht tragisch, so lange er nicht vom Schlage eines Macbeth oder Richard III. ist. Umgekehrt: Maria Stuart ist unschuldig an Babingtons Hochverrat, um dessen willen sie zum Tode verurteilt ist und hingerichtet wird — aber dadurch, daß sie auf keinem Schritt, den sie im Handeln und Leiden tut, ihre eigene großange-

legte Natur und deren Lebensleidenschaft verleugnen kann, hat sie die Lage geschaffen, in der sie der Elisabeth gegenübersteht, und in dieser Lage selbst hat sie die Gegnerin gezwungen, das Todesurteil zu unterschreiben, weil sie eher das Leben als ihr innerstes Wesen aufgeben konnte. Leben wollen und sein Leben behaupten wollen, so wie es der eigene Charakter gebietet — aber eben damit leiden müssen und sein Leben zerstören im Kampfe mit der Welt, in der man steht — leiden müssen von innen her, und trotz dieses Leidens durch sein eigenes Weiterwollen sich die Lage schaffen, in der man wohl sein Inneres, aber nicht mehr sein Leben behaupten kann: das heißt tragisch schuldig sein. Und das können nur Naturen von Kraft und Größe, von innerem Halt und voller Lebensleidenschaft — seien sie nun im übrigen Könige oder Bettler, Verbrecher oder Wohltäter der Menschheit — nur keine Heiligen dürfen sie sein, die dem Menschlichen den Abschied gegeben haben, und keine kleinen lahmen Seelen, deren Leidenschaften keine Teilnahme, keinen tragischen Respekt erregen können.

Diese tragische Schuld der Maria wird nun freilich, damit sie zum tragischen Geschick werde, durch mancherlei unterstützt, was teils in den gegebenen Verhältnissen, teils in anderen Charakteren liegt. Die Verhältnisse sind von vornherein so, daß eine Natur, wie die der Maria, nicht wohl heil aus ihnen hervorgehen kann, wenn sie nicht einfach sich selbst aufgeben will. Sie ist, aus Schottland flüchtend, in England gefangen gesetzt worden, und zwar ohne genügenden Rechtsgrund. Schon das ist eine bedenkliche Lage; es darf nur etwas geschehen, was einigermaßen den Schein genügenden Rechts geben kann, so wird man das mit Vergnügen ergreifen, um ihr den Prozeß zu machen. Denn die Leiter des englischen Staates sind ihr nicht hold, um so weniger, da sie sich eines begangenen Unrechts bewußt sein müssen. Die Königin Elisabeth steht der gefangenen königlichen Schwester durchaus unfreundlich gegenüber, und

zwar, von allen politischen Gründen abgesehen, lediglich als Weib dem Weibe. Auf diesen Punkt legt Schiller den stärksten Accent in dem Verhältnis zwischen Elisabeth und Maria: ihr Konflikt ist in erster Linie ein Konflikt zwischen zwei Weibern. Die sogenannte „jungfräuliche Königin“ mit ihrer mindestens höchst zweifelhaften Schönheit und ebenso zweifelhaften Tugendhaftigkeit, die aber den Schein von beidem unter allen Umständen behaupten will — sie hat eine gewissermaßen natürliche Abneigung gegen die in der Tat mit aller Macht der Schönheit ausgerüstete Maria, die niemals es der Mühe wert gefunden hat, ihre Leidenschaften und jugendlichen Fehltritte zu verhüllen oder zu leugnen, die in der Tat „besser ist als ihr Ruf“, der ganz von selbst, auch da sie allen äußeren Glanzes bar ist, immer wieder die Männerherzen sich zuwenden — während Elisabeth sehr nachdrücklich die Edelsteine der Krone funkeln lassen muß, um die Männer sich zu gewinnen und zu erhalten. Und da Elisabeth die Macht in der Hand hat, so liegt die größte Gefahr für Maria eben darin, wenn sie diese Abneigung der Gegnerin verstärkt oder gar dahin kommt, sie tötlich zu beleidigen, das Weib das Weib! Zu diesem persönlichen Konflikt kommt nun aber der politische: Maria ist zum allermindesten für England eine Verlegenheit, der man sich gern auf irgend eine Weise entledigen würde — für Elisabeth politisch vielleicht nicht viel mehr als eine Verlegenheit, für ihre politischen Ratgeber von der Art Burleighs, für das Parlament mehr als Verlegenheit: ein Gegenstand politischer und religiöser Abneigung. Die Schottin, die Papistin, die ehemalige Königin von Frankreich, die heute noch in einem naturgemäßen Zusammenhang mit Frankreich und Spanien steht, sie muß jenen politischen Leitern Englands ein Stein im Wege sein, läßt sich ihr etwas Schuld geben, womit man sie beseitigen kann, so wird man kein Bedenken tragen, das wirkliche Interesse Englands, ein politisches und patriotisches Recht in ihrer Beseitigung zu sehen. Und nun kommt noch ein

Drittes hinzu: die widerrechtliche Gefangenhaltung der Maria ist in der Tat eine objektive Gefahr für die Königin und die englischen Interessen; denn diese Gefangenhaltung giebt Grund und Anlaß für die politische und religiöse Opposition im Lande selbst, für die England feindlichen katholischen Mächte des Auslandes und für diejenigen, bei denen noch persönliches Interesse für die leidende gefangene Schönheit hinzukommt oder gar das einzige Motiv ist — für alle diese Faktoren giebt Marias Gefangenschaft Grund und Anlaß zu allerlei Unternehmungen für Maria gegen Elisabeth und Englands Politik. Gelingen diese Unternehmungen — wohl! Mißlingen sie aber — und es liegt in den tatsächlichen Verhältnissen begründet, daß sie, eine um die andere, mißlingen müssen — so fällt der Mißerfolg nur auf das Haupt der Maria zurück, um so sicherer, je mehr jene Unternehmungen sich gegen Elisabeth persönlich richten, gar ihr Leben bedrohen. Und bereits steht die Sache ja so, daß Maria der Teilnahme an Babingtons Verschwörung beschuldigt und deswegen zum Tode verurteilt ist. Aber selbst wenn in diesem Fall das Beil noch zurückgehalten würde — ein extra für diese Fälle gemachtes Gesetz würde in jedem folgenden derartigen Fall sie um so sicherer verderben: ein solcher neuer Fall aber ist da, gleich beim Beginn des Stücks — die Verschwörung des Mortimer.

In der Verkettung all dieser Verhältnisse gäbe es nur eine einzige Möglichkeit für Maria, ihr Leben zu erhalten: Verzicht in jeder Beziehung, Aufgeben alles dessen, was sie noch irgendwie gefährlich scheinen ließe. Aber das hieße bei ihr nichts anderes als völliges Aufgeben ihrer selbst, persönliche Selbstzerstörung — das ist für sie, wie sie ist, einfach ein Ding der Unmöglichkeit. Auf dem Höhepunkt des Dramas, bei der Begegnung zwischen den Königinnen kommt das zum tragisch entscheidenden Ausbruch. Obwohl aber schon die tötlichen Beleidigungen, die Maria hier der Elisabeth ins Gesicht wirft, hinreichen würden, die Königin

für die Vollziehung des Todesurteils zu stimmen, so sorgt doch Schiller als Dramatiker dafür, daß die gegebenen Verhältnisse uns nicht als ruhende Zustände entgegentreten, sondern als eine vorwärtsdrängende Handlung, welche der Elisabeth vollends den letzten Rechtstitel giebt, ihrem persönlichen Haß den Lauf zu lassen. Das erreicht Schiller, indem er die vor dem Stück liegende Verschwörung Babingtons im Stück wiederholt, in der Verschwörung Mortimers.

Dieser Mortimer ist keine tragische Figur, obwohl er tötlichen Ausgang nimmt; er ist ein an sich sehr interessanter und lebenswahrer Charakter, sobald man ihn nur richtig faßt; er ist für die dramatische Entfaltung des tragischen Geschicks der Maria ein überaus wichtiges Moment — aber er selbst ist nicht tragisch, weder von Charakter noch von Geschick. Sein Tod ist nur eine Verzweiflungstat des Augenblicks, nicht die Vollendung eines ganzen Leidensgeschickes, und vermag deswegen nicht tragisch zu berühren; das Interesse verweilt kaum einen Augenblick bei diesem Ausgang Mortimers, eilt vielmehr weiter, dem tragischen Geschick der Maria nach. Ist ja doch auch seine Persönlichkeit nicht von der Art, daß man mit dem Gemüte tieferen Anteil an ihm nehmen, mit ihm leiden könnte. Es ist ein ganz vergebliches Bemühen der Darsteller des Mortimer, aus ihm einen jugendlichen tragischen Helden zu machen, dem die Herzen zufliegen müßten, wie etwa einem Max Piccolomini — vergeblich, denn der Mortimer, den Schiller so bedeutsam in seine dramatische Handlung hineinstellt, ist von ganz anderem Schlage, wird nur in der Regel nicht richtig verstanden. Das ist kein schön deklamierender, ideal begeisterter jugendlicher Liebhaber — das ist ein fanatisierter Renegat und Jesuitenzögling von ziemlich mäßigen Geistes- und Charakteranlagen, aber wohlgeschult in der Kunst der Verstellung, die jeder Maske gerecht wird, in der sophistischen Verschiebung der sittlichen Wertbegriffe, im skrupellosen Gebrauch der Mittel für einen irgendwie heiliggesprochenen

Zweck. Diesem wohldressierten Schüler Loyolas hat man das Bild der Maria Stuart in die Hand fallen lassen, und er ist nicht der Erste und nicht der Letzte gewesen, dem das Bild der gebenedeiten Himmelskönigin mit dem Bilde einer irdischen Maria in einem eigentümlichen Glorienschein zusammengeflossen ist — religiöser Fanatismus und die Glut sinnlicher Leidenschaft vertragen sich psychologisch sehr wohl. Der rohe Egoismus der Leidenschaft, den Mortimer anfangs hinter schwärmerischer Ausdrucksweise verbirgt, bricht in der Scene im Park, nach der Begegnung der Königinnen, brutal genug heraus: ihm ist nicht „das Unglück heilig und das Leiden", er jubelt vielmehr auf darüber, daß jetzt die Krone vom Haupte der Geliebten gefallen ist, daß sie nichts mehr hat von irdischer Majestät — nur noch den Reiz des Weibes — das will er an sich reißen, und „erzittern" soll es vor ihm. Die selbstvergessene Hingabe, mit der Mortimer dem Lester gegenüber prunkt, ist nur der Mantel, den jener Egoismus sinnlicher Leidenschaft vom religiösen Fanatismus borgt. Und dabei ist der ganze Mann keine selbstherrliche Natur, die zum tragischen Helden taugte — er ist nur das Werkzeug in den Händen anderer: von Rom und Frankreich, wo man den ehemaligen Puritaner bekehrt und geschult hat, kommt er herüber im vollen Einverständnis und mit den guten Ratschlägen der dortigen Kirchenfürsten, der französische Gesandte in London deckt seine Verschwörung — es ist ein wohlvorbereiteter Plan der Feinde Englands und des Protestantismus, um was es sich hier handelt, und wie das Leben der Maria gerettet werden soll, so ist das Leben der Elisabeth dabei bedroht.

In Mortimer findet eine ganze Weltauffassung, eine historische Geistesrichtung und Weltmacht ihre poetisch-dramatische Vertretung — die, welche seit 1540 mit allen Mitteln daran ist, die geistige Entwicklung der Menschheit hinter das 16. Jahrhundert zurückzuschrauben. Angesichts dieser poetischen Schöpfung Schillers sollte man endlich einmal auf-

hören, in der „Maria Stuart" katholisierende Tendenzen Schillers wittern zu wollen oder darüber zu greinen, daß Schiller sich in diesem Stück den großen historischen Konflikt zwischen Protestantismus und Katholizismus habe entgehen, ihn in einem bloßen Weiberkonflikt habe untergehen lassen! Allerdings ist der Konflikt zwischen Maria und Elisabeth hauptsächlich der Konflikt zwischen Weib und Weib; aber so wichtig dieser Konflikt der beiden Königinnen ist, er ist doch nicht das ganze Drama. Um das Leben der Maria wird gekämpft, aber nicht bloß im Staatsrat der Elisabeth zwischen Burleigh und Shrewsbury, sondern im ganzen Drama zwischen dem protestantischen England mit seinem Parlament und der diesem England feindlichen römisch-französisch-spanisch-jesuitisch-absolutistischen Welt. Diese vertritt Mortimer, jenes Burleigh; Mortimer und Burleigh sind Gegensätze und Gegenspieler in ausgeprägtester Weise.

Freilich will auch Burleigh richtiger gefaßt sein, als landläufigermaßen so obenhin geschieht. Jener knöcherne Theaterintrigant von einem Großschatzmeister, den man so oft noch zu sehen und zu hören bekommt, jener feierlich leisetretende Staatsmann mit der kalten scharfen Stimme und der bösartigen Accentuierung der Worte — das ist nicht der Burleigh Schillers! Dieser ist ein bis zur Leidenschaft lebhafter Mann von durchdringender Beredtsamkeit — seine Leidenschaft aber in dieser Sache ist keine persönliche, sondern es ist die Leidenschaft des „Eiferers um Englands Wohl" und zugleich die Leidenschaft des überzeugten romfeindlichen Protestanten. Er ist der bewußteste Gegner der Maria, sie hat ein Recht, von seinem „Haß" zu reden — aber sein Haß gilt nicht ihrer Person: er haßt sie wie ein böses Prinzip, das Englands Wohl bedroht und den Bestand des Protestantismus. Und er weiß sehr wohl, daß die Anziehungskraft, die Maria aus dem Kerker heraus übt, nur das willkommene Mittel ist für all die Mächte, die England und den Protestantismus befehden; daß in Rheims,

wo der Kardinal von Lothringen die Fäden der Politik lenkt, der eigentliche Feind sitzt, der unablässig gegen das protestantische England konspiriert. Man höre doch seine erste Rede im Staatsrat des zweiten Aktes, in der er die ganze Situation auf's schärfste zeichnet, oder seine letzte Rede im vierten Akt, in der er der sentimental werdenden Königin ihre „unköniglichen Worte" verweist; man höre die Königin selbst, die ganz aus Burleigh's Gedankenkreisen heraus redet, wenn sie im dritten Akt ihrer persönlichen Abneigung gegen Maria den politischen Mantel umhängt — Burleigh spricht im Grunde auch hier! Er durchschaut mit scharfem Blick den ganzen Feldzug der Gegenreformation und des Absolutismus, der um jene Zeit begonnen hat; er weiß, was eigentlich der letzte Zweck ist, dem die Unternehmungen für Maria dienen sollen — darum muß „die Ate dieses Krieges" weg, wenn sich nur ein halbwegs ausreichender Grund dafür finden läßt. Der eigentliche Gegenspieler Burleighs ist deswegen nicht Shrewsbury — der ist nur eine andere Schattierung des englischen Lords, in Beziehung auf Maria menschlich milder — der eigentliche Gegenspieler für Burleigh ist Mortimer: Mortimer will Maria retten als das Werkzeug jener feindlichen Mächte, die Burleigh abwehren will — Burleigh will Maria tot wissen, weil er damit einen Schlag gegen jene führt, in deren Sold Mortimer steht. Bei Mortimer mischt sich sehr bequem persönliches Begehren in sein Werk — Burleigh ist der selbstlose, aber auch rücksichtslose Vertreter der Idee, für die er glaubt, kämpfen zu müssen. Und angesichts dieses Gegensatzes zwischen Mortimer und Burleigh, welche die zwei im ganzen Leben der Zeit mit einander ringenden allgemeinen Mächte vertreten — behauptet man immer wieder, Schiller habe eben jene großen Zeitmächte und ihren Kampf vernachlässigt. Dargestellt hat er sie und zwar in zwei ganz fest und sicher hingestellten Charakteren! Nur die Unfähigkeit, solche dramatische Charaktere wirklich so zu sehen, wie

ein Schiller sie bildet, die Unfähigkeit sich in ihr Inneres hineinzuleben, sie sich wirklich zu spielen und ihren tieferen Lebensgehalt zu empfinden — nur diese Unfähigkeit führt zu solch flachen Urteilen. Und gar noch dazu: Schiller zeige eine bedenkliche Neigung zum Katholisieren in diesem Stück! Der Schiller, der einen Mortimer und einen Burleigh geschaffen und einander gegenüber gestellt hat! Man mache doch gefälligst die Augen auf!

Aber dieser Kampf der großen Bewegungen der Zeit wird für Maria ein Kampf um ihr Leben; nicht nur sie kämpft darum, man kämpft auch um sie. Und zu gleicher Zeit, da sie der Elisabeth gegenüber, obwohl im Augenblick Siegerin als Weib, doch durch diesen Sieg das Spiel um ihr Leben verloren hat — zu derselben Zeit hat auch Mortimer und was hinter ihm steht das Spiel verloren — durch den vorzeitigen Ausbruch des Fanatismus bei seinen Mitverschworenen. Der Mordstreich auf Elisabeth, der den Fluch des Papstes vollziehen sollte, geht daneben, die Verschwörung ist entdeckt und mißlungen, Lester ist kompromittiert und kann nichts mehr tun als Mortimer preisgeben; Mortimer tötet sich — und Burleigh hat gesiegt! Jetzt hat er einen ganz andern Rechtsgrund in der Hand als mit der Verschwörung Babingtons, denn an Mortimers Verschwörung war Maria beteiligt. Jetzt kann Burleigh mit völlig ungestörtem Pathos die Vollziehung des Todesurteils im Namen des Staates und der Sicherheit der Königin fordern — und Elisabeth folgt nur dem Zuge des eigenen haßerfüllten, beleidigten Weiberherzens, wenn sie jetzt dem Rate Burleighs gehorcht und nicht dem Shrewsburys.

So arbeitet denn die ganze große Verkettung des Geschehens weit über den Horizont von Fotheringhay oder London hinaus, so arbeiten die kämpfenden Mächte der Zeit selbst dem in die Hand, was aus Marias Charakter heraus mit innerer Notwendigkeit auf den Weg des tragischen Sturzes drängt. Es ist keine Laune, kein Zufall, es ist die Macht

des Charakters in einer großen Natur und das große Geschick einer Zeit, was in engster Verbindung und mit überzeugender Notwendigkeit den tragischen Ausgang herbeiführt. Statt daß Schillers „Maria Stuart" tragisch schwach oder nur auch zweifelhaft wäre, ist das Drama vielmehr tragisch ganz fest gefügt und geschlossen und zugleich dramatisch ebenso fest in seiner Knappheit. Aber eindringen muß man in sein Inneres, statt einem Tragiker wie Schiller mit ein paar Redensarten von mangelnder Schuld und dergleichen zu kommen!

Nur ein schwacher Punkt ist da, der aber zum Glück mit dem Ganzen nicht so untrennbar verbunden ist, daß nicht mit einem energischen, mutigen Schnitt zu helfen wäre: es ist die Beichte der Maria im fünften Akt. An dieser Scene hat man von jeher Anstoß genommen, aber fast ausnahmslos aus Gründen, die gar nichts mit dem wirklichen Anstoß zu tun haben, der in dieser Scene liegt. Beichte und Abendmahl auf dem Theater — das war's vor allem, was Anstoß bereitete und teilweise noch bereitet. Wenn und soweit das wirklich das Gefühl verletzen sollte, so ist darüber nicht Schiller anzuklagen, sondern der Widersinn in unserer Kultur, die es glücklich fertig gebracht hat, daß Theater und Kirche oder gar Theater und Religion als zwei unvereinbare Einrichtungen oder Mächte einander gegenübergestellt werden. Für den Dichter besteht dieser Widersinn nicht; nur äußerliche, aber keine ästhetischen oder ethischen Rücksichten können ihn bestimmen, ihm Rechnung zu tragen. Um diesen Anstoß zu beseitigen, pflegt man auf den Bühnen das Abendmahl wegzulassen aber die Beichte beizubehalten. Damit aber beseitigt man den eigentlichen ästhetischen Anstoß gerade erst recht nicht: denn der liegt in der Beichte und nicht im Abendmahl. Kurz gesagt: die Beichte widerstrebt als solche der tragischen Wirkung — genauer: weniger die Beichte selbst als die an die Beichte geknüpfte Absolution. Es kommt schließlich darauf an, wie und was gebeichtet wird und mit welchem poetischen

oder dramatischen Zweck? In „Maria Stuart“ liegt ein poetisch-dramatischer Zweck klar zutage: die Unschuld der Maria an Babingtons Hochverrat soll unmittelbar vor der Katastrophe dem Zuschauer noch einmal nachdrücklich zum Bewußtsein gebracht werden. Denn was diese Katastrophe mit Notwendigkeit herbeiführt, das ist ja nicht der angebliche Rechtsgrund ihrer Verurteilung, sondern ihr eigenes Verhalten nach der Verurteilung und das, was aus den Verhältnissen damit zusammenspielt. Soweit wäre alles in Ordnung, denn wo keine Schuld zu beichten ist, gibts auch keine Absolution. Auch daß Maria ihre frühere Blutschuld, ihre Mitschuld an Darnleys Tod noch einmal beichtet, mag hingehen, es ist sogar poetisch wirkungsvoll, daß dieser Schatten, der von Anfang an über der lebenbegehrenden Stimmung der Maria liegt, auch noch einmal wiederkehrt, ehe sie zum Tode geht, daß sie in der Weise ihrer Kirche die Seele davon freizumachen strebt — der Beichtiger Melvil betrachtet das als abgetan und geht nicht weiter darauf ein. Aber was der Hauptgegenstand der Beichte ist und — wohlgemerkt! — auf das allein sich die Absolulion beziehen kann, das ist Marias Haß und ihre Liebe, ihre Rachegedanken gegen Elisabeth, ihre letzte Liebe zu Lester — d. h. also eben das, was sie ihrem Charakter gemäß in die tragische Verstrickung gebracht hat, eben die Äußerungen ihres Willens zum Leben, welche dramatisch und tragisch ihren Tod verschulden. Das mag sie sich selber beichten oder wem sie will — d. h. es aussprechen als die Erkenntnis ihres tragischen Verhängnisses, aber sie darf es nicht einem Priester beichten zum Zweck der Absolution! Tragische Verschuldungen beichtet man nicht ab, man büßt sie in der Katastrophe; die tragische Absolution erteilt kein Priester, sie erteilen wir kraft der Vollmacht, die uns der Dichter gegeben hat — wir erteilen sie, indem wir das tragische Geschick, wie es der Dichter gestaltet hat, als recht und notwendig erkennen und uns mitleidend beugen vor dem Geschick.

Hier liegt in der Tat ein Punkt, an dem sich die tragische Wirkung — nicht des Ganzen, aber doch der Katastrophe einigermaßen abschwächt. Nur darf man das wiederum nicht jenen angeblichen katholisierenden Tendenzen Schillers auf Rechnung setzen, die im ganzen Stück gar nicht vorhanden sind. Eher könnte man die unleugbare Vorliebe, mit denen das ganze Beicht-Ceremoniell in jener Scene behandelt ist, aus einer ästhetischen Überschätzung der katholischen Kultusformen im Sinne jenes klassizistischen Schönmachens herleiten, dem Schiller auch sonst zuweilen verfallen ist. Doch handelt sich's wohl in diesem Fall auch um diesen klassizistischen Formalismus weniger als um Einflüsse der damals schon stark auftretenden romantischen Zeitströmung, welcher Schiller gleich darauf in der „Jungfrau von Orleans“ eine so leidige Konzession gemacht hat. Wie dem aber sei, der schlimmste Anstoß wäre hier mit einem entschlossenen Schritt zu beseitigen: man dürfte nur die anderthalb Dutzend Verse streichen, in denen Maria ihren Haß und ihre Liebe beichtet. Freilich bliebe dann nichts mehr zu absolvieren als abermals die alte Schuld an Darnleys Tod oder die allgemeine menschliche Sündhaftigkeit — aber es könnte dabei doch der einzige dramatische Wert der Scene, die nachdrückliche Betonung der Unschuld an Babingtons Tat gewahrt werden. Immerhin — ein Haken bleibt hier.

Und noch etwas scheint den Gesamteindruck der Tragödie zu schädigen und wird auch von ernst zu nehmenden Beurteilern scharf getadelt: die höchst unsympatische Art, in der der Dichter die beiden Charaktere der Elisabeth und des Lester gebildet hat. Aber bei näherem Zusehen ist das doch nicht so schlimm, ja es lassen sich gerade an diesen beiden Charakteren einige sehr interessante Beobachtungen machen.

Was zunächst Elisabeth betrifft, so ist es wahr: Schiller hat aus dem historischen Gesamtbild, das diese Königin bietet, nur die unangenehmen Züge verwendet — man hat den deutlichen Eindruck, daß er die Elisabeth nicht leiden

kann und ihr nicht ungern einen gewissen poetischen Denkzettel verabreicht. Was man an der historischen Elisabeth etwa bewundern kann, ein gewisses Maß von Regententugenden, von Klugheit und Kraft, hat Schiller seiner Elisabeth nicht gegeben oder wenigstens nicht in irgendwie hervortretender Weise; was an der historischen Elisabeth zu tadeln ist: ihre offenbar rechtswidrige Behandlung der Maria, ihre menschlichen und weiblichen Schwächen jeder Art, treibt er in seiner Behandlung des Charakters auf stärkste heraus. Seine Elisabeth erscheint allerdings als eine feige Heuchlerin von Anfang bis zu Ende, als ihren Wahlspruch könnte man geradezu ihre Worte an Mortimer betrachten:

„— ich kann den Schein nicht retten,
Das ist das Schlimmste!"

und:

„Der schlimmste Schritt ist, den man eingesteht,
Was man nicht aufgiebt, hat man nie verloren."

Sie will Maria weg haben um jeden Preis, aber sie will in keiner Weise als diejenige erscheinen, die auch nur eine Hand dazu gerührt hat. Sie entblödet sich nicht, zum Meuchelmord zu greifen und in dem ihr kaum bekannten Mortimer den Meuchelmörder zu werben — und zwar in einer Weise, die nach höchst unköniglicher Koketterie mit dem jungen Manne aussieht, von diesem auch verächtlich so aufgefaßt wird — und das unmittelbar, nachdem sie den Brief der Maria gelesen und vor den Augen ihrer Großen Tränen darüber vergossen hat. Nachdem der Anschlag Mortimers mißlungen ist und über die Beteiligung der Maria an dieser Verschwörung kein Zweifel mehr bestehen kann, selbst da wagt Elisabeth nicht, rund und ehrlich wie Burleigh die Vollziehung des Urteils als eine leidige politische Notwendigkeit anzuerkennen; auch jetzt zögert sie und hält hin, redet etwas von dem „höheren Richter", dem sie die Sache vortragen wolle, trägt sie aber dann keineswegs diesem vor, sondern nur ihrem eigenen schwächlichen und

haßerfüllten Herzen — und in einer neuen Aufwallung von Haß und Rachsucht, nicht im strengen Gefühl einer herben Regentenpflicht, unterzeichnet sie endlich das Urteil. Dann aber noch das Allerschlimmste: die wahrhaft nichtswürdige Art, mit der sie das Urteil in die Hände des armen braven Davison legt, ihn mit lauter Ja und Nein ratlos macht und stehen läßt — ihre Ungeduld, bis sie die Nachricht von der Vollziehung hat, ihr stilles Aufjubeln über die Gewißheit und doch wieder die Heuchelei gegen Shrewsbury, als ob sie den ganzen Prozeß wieder aufnehmen lassen wollte — dann, als die offizielle Mitteilung von der Hinrichtung da ist, die freche Stirn, mit der sie Burleigh verbannt und Davison peinlich will anklagen lassen — endlich ihr klägliches Verstummen vor den vernichtenden Worten des ehrlichen Shrewsbury. Das alles ist nicht nur Heuchelei überhaupt, sondern so kleine und kleinliche Heuchelei, so feig und niedrig, daß daran nichts zu retten und zu rechtfertigen scheint. Und das tiefere Motiv in ihrer Seele? Weiberneid und Weibereitelkeit, nichts weiter! Psychologisch wohl wahr, aber sehr häßlich! Und ganz brutal ist's, wie die Heuchlerin ein einziges Mal die Maske fallen läßt, in jener Unterredung mit Maria, wie sie auf der sich demütigenden Maria herumtritt, nichts für sie hat als den giftigsten, galligsten, häßlichsten Hohn, den ein zorniges Weib über eine gedemütigte Nebenbuhlerin ausgießen kann. Und als diese aufspringt und sich wehrt, läuft sie wütend davon — sie kann sie ja vernichten.

Gewiß, wenn man das alles nur mit ansieht, muß man sagen: Schiller hat der Elisabeth übel mitgespielt, dies Weib ist ästhetisch kaum zu ertragen, ist ohne Maß in's Schwarze gemalt; es braucht von Seiten der Darstellerin viel Takt und Feinheit, um das alles einigermaßen zu mildern durch Hervorhebung des menschlich Wahren, was trotzdem darin ist. Aber bei näherer Betrachtung zeigen sich doch schon in der Schöpfung des Dichters selbst noch

andere Seiten. Es liegt im Charakter der Elisabeth selbst doch ein innerer Konflikt, der zwar eigentlich nicht tragisch wirkt, aber doch einigermaßen das Schroffe mildert, eine gewisse, wenn auch nicht sonderlich herzliche Teilnahme für ein Leiden oder wenigstens für eine Notlage weckt, in der Elisabeth sich befindet. Kurz gesagt: sie möchte Weib sein und darf's nicht, muß den Mann spielen! Es gibt ja Weiber, die das mit Vergnügen und Pomp tun — Elisabeth leidet in ihrer Art darunter. Gleich bei ihrem ersten Auftreten klagt sie darüber, daß sie ihrem Herzen nicht folgen dürfe, daß die Könige die „Sklaven ihres Standes“ seien, sie fühlt sich — nicht die historische, aber die Schiller'sche Elisabeth — im Grunde gar nicht zur Herrscherin berufen — man höre nur ihre, den Burleigh so empörende, „unkönigliche“ Rede im vierten Akt, ihre Seufzer über die „Sklaverei des Volksdienstes“ und dergleichen. Das ist die andere Seite ihres grimmigen Neides gegen die Maria, der sie's nicht verzeihen kann, daß sie sich ungeniert allezeit die Rechte des Weibes genommen hat, während sie selbst diese Rechte nur verstohlen sich glaubt erraffen zu dürfen. Das ist dann doch im Grunde, wenigstens für ein männliches Gefühl, etwas Mitleidwertes und kann manchen mildern, wenigstens die Schwäche und weibliche Kleinlichkeit, mit der sie die Maria beneidet und verfolgt, bis auf einen gewissen Grad sogar ihre Feigheit und Heuchelei. Diesen Widerspruch in Elisabeth — zwischen der im Grunde kleinlichen Weiberseele und den männlichen Ansprüchen, die sie machen muß — diesen Widerspruch darf man nicht übersehen, wenn man der Elisabeth und ihrem Schöpfer ganz gerecht werden will. Freilich hat nun Schiller nicht viel getan, diesen Widerspruch anmutig zu machen und dem Herzen näher zu bringen. Aber er kann jedenfalls nichts dafür, daß dieser Widerspruch eben an sich nicht anmutig ist und niemals werden wird. Es scheint sogar, als ob Schiller in dieser Beziehung auch nicht viel habe tun wollen, als ob er mit einer gewissen

Absicht diesen Widerspruch unangenehm habe erscheinen lassen. Mit soviel Vorliebe der so ausgesprochen männliche Schiller starke, hoheitvolle, kräftige und kluge weibliche Charaktere zeichnet, so lange sie dabei ganz Weib bleiben, so wenig mag er offenbar die Mannweiber und das Männischtun der Weiber, das doch in der Regel nur schwächlichen Männern oder gelehrten Doktrinären imponiert. Auch in der „Jungfrau" bemüht sich Schiller nicht nur, die Johanna selbst bei allem Heroismus möglichst weiblich zu halten — er stellt ihr auch mit voller Absicht ein unangenehmes Gegenbild in der männischen Isabeau gegenüber. Einiges aber hat er dennoch getan, um jenen Widerspruch etwas weniger unangenehm erscheinen zu lassen. Obwohl Elisabeth innerlich zu klein ist, als daß das Mitleidswerte an ihr eigentlich tragisch wirken könnte, so schafft ihr Schiller doch eine Katastrophe, die nicht ohne Anklang an die Stimmung tragischer Katastrophen ist. Die letzten Auftritte des fünften Aktes auf der Bühne wegzulassen und mit den rührenden Scenen der Maria auf ihrem Todesgang, mit dem effektvollen Monolog Lesters zu schließen, das mag der ordinären Theaterwirkung günstig sein — dem Drama gegenüber, wie es Schiller will, ist es ihre stumpfsinnige Verstümmelung. Die Katastrophe der Elisabeth, die jene Auftritte enthalten, ist einmal deswegen unentbehrlich, weil erst durch das Gericht, das hier über ihre Heuchelei ergeht, für sie selbst wieder etwas, eine erhöhte Teilnahme gewonnen wird; und dann aus dem anderen Grunde, weil erst durch die immanente Gerechtigkeit, die hier zu tage tritt, die tragische Grundstimmung des ganzen Stückes ihre Vollendung erhält — eine Grundstimmung, an der nun auch Elisabeth ihren Anteil bekommt. Immanente Gerechtigkeit — nicht jene äußerliche, welche das Böse mit willkürlichen Strafen belegt, die Gerechtigkeit vielmehr, welche einfach die natürlichen Konsequenzen aus dem menschlichen Tun zieht und so die unerbittliche Verkettung von Ursache und Wirkung zeigt, die auch

durch die ethische Welt geht und die wir verehrend anerkennen müssen. Das Alleinstehen der Elisabeth am Schluß der Tragödie ist in dieser Beziehung von der kräftigsten Wirkung, und es ist künstlerisch ganz vortrefflich gemacht, wie sich die Scenenfolge bis zu diesem Ergebnis hin steigert und wie am Ende Shrewsbury das vernichtende Urteil spricht.

Im übrigen drängt sich hier noch eine andere Beobachtung auf: jener innere Widerspruch in Elisabeth treibt an sich eigentlich mehr nach der komischen als nach der tragischen Seite; ihn wirklich und wesentlich komisch zu behandeln, erlaubt aber die ganze Ökonomie der Tragödie nicht, ihre Grundstimmung würde dadurch allzusehr beeinträchtigt. Dennoch blitzt gelegentlich so etwas auf wie verhaltener Humor: oder wirkt es nicht unwillkürlich humoristisch, wenn Shrewsbury dort im Staatsrat sich die etwas deplacierte Bemerkung entschlüpfen läßt:

„Denn ein gebrechlich Wesen ist das Weib“ —

und Elisabeth mit einer gewissen Krampfhaftigkeit erwidert:

„Das Weib ist nicht schwach. Es giebt starke Seelen
In dem Geschlecht. — Ich will in meinem Beisein
Nichts von der Schwäche des Geschlechtes hören —“

Das glaubt man ihr gern, daß sie das nicht hören mag, denn sie selbst gehört eben nicht zu jenen starken Seelen in dem Geschlecht! Sie möchte und sollte es sein, aber es langt nicht. Ob da nicht doch der Schalk dahintersteckt? Und dann am Schluß — wenn Elisabeth von all ihren wahren Freunden verlassen steht und nun nach ihrem lieben Lester ruft, aber die Antwort erhält:

„— Der Lord läßt sich
Entschuldigen, er ist zu Schiff nach Frankreich —“

— da ist's doch auch, wie wenn der Humor in dieser Katastrophe noch ein Wort mitsprechen wollte, und in dem verdutzten Gesicht der Elisabeth liegt etwas, das an eine Komödienkatastrophe gemahnt. Er darf nicht heraus, der Humor, der in dem inneren Widerspruch der Elisabeth lauert, aber

ganz verbergen kann er sich nicht. Und in noch höherem Maße scheint mir das bei Lester der Fall zu sein.

Lester ist auf den ersten Blick so unsympatisch wie Elisabeth. Der höchst unbedeutende Herr, der er in der Geschichte war, ist er trotz seiner Breitspurigkeit er bei Schiller; auch bei ihm hat Schiller nichts getan, ihn höher zu heben; er ist ein Schwachkopf ohne Initiative, ein kleiner Egoist, der die kleinsten Höflingsschritte geht, gelegentlich eine freche Stirn zeigt und auf seine Günstlingschaft und Lordschaft hochmütig pocht, aber selbst für energische Durchführung einer Hofintrigue nicht Kopf und Herz genug besitzt. Die Rolle, die er in Sachen der Stuart spielen soll, wird ihm von Maria und Mortimer wie eine Theaterrolle überreicht, und er spielt sie so schlecht, wie nur je ein Schauspieler auf dem Theater den Lester gespielt hat. Im Grunde ist an dem ganzen Mann nichts als ein bischen Larve und Eleganz und jene vornehme, stellenweise bis zur Unverschämtheit gesteigerte Anmaßung im äußeren Auftreten, mit der Hohlköpfe in bevorzugten Stellungen harmlose Gemüter zu verblüffen pflegen. Es ist nichts Verwunderliches an der bekannten, oft beklagten und sich immer wiederholenden Tatsache, daß kein Schauspieler aus dem Lester etwas Rechtes zu machen weiß. Das ist gar kein Wunder, solange man den Mann ernsthaft nimmt und sich, wie es sonst gute Schauspieler tun, bemüht, dem Dichter ernsthaft zu Hilfe zu kommen und diesem Lester etwas mehr zu geben, als Schiller ihm tatsächlich gegeben hat. Wie wär's aber, wenn man diese Versuche aufgäbe, den eleganten hochgeborenen Schwachkopf oder Hohlkopf einfach nähme, wie ihn Schiller gezeichnet hat, und mit ganz leichtem Humor eben das betonte, daß es gar kein ernsthaft zu nehmender Mann ist. Wer im Stücke selbst nimmt ihn denn eigentlich ernsthaft außer der Maria? Und ihr wird es ja eben zum Verhängnis, daß sie diesen Herrn ernsthaft nimmt — und auch das nur aus der Ferne! Mortimer und Burleigh bezeugen ihm ganz

deutlich ihre Verachtung, Shrewsbury sieht so ziemlich an ihm vorbei, Paulet fertigt ihn gleichfalls mit einer Kürze ab, die nicht nach allzugroßem Respekt aussieht — und über seine Elisabeth beklagt sich ja Lester selbst, daß sie ihn nur zum Spielzeug ihres kleinen grillenhaften Eigensinnes, zum Sklaven ihrer Sultanslaunen mache, dem Götzen ihrer Eitelkeit opfere und oft wie einen Knaben behandle. Wenn ihn Schiller auch nicht ausdrücklich als komische Figur behandelt hat, so hat er ihn doch so hingestellt, daß er objektiv einen komischen Zug mit sich herumträgt.

„Wie kleine Schritte
Geht so ein großer Lord an diesem Hof —“

sagt ihm Mortimer ins Gesicht. Da ist ein Widerspruch, der nur einer leichten, taktvollen Betonung bedarf, um ins Komische hinüberzuspielen und zu verhüten, daß wir an diesen so wenig ernsthaft zu nehmenden Herrn ernsthafte Ansprüche stellen. Und auch in Beziehung auf Lester selbst liegt in jenem Schlußwort des Stückes ein leises Lächeln der Ironie, das auf die innere Nichtigkeit der gefallenen Hofgröße nach rückwärts einen Wink gibt. Soviel wird außer Zweifel sein: je pathetischer man den Lester nimmt, desto widerwärtiger wird er, je leichter und seichter, desto erträglicher wird er und desto eher entspricht er dem Bilde, das Schiller von ihm gibt. Ihm einen leichten humoristischen Anflug zu geben, dazu würde allerdings von Seiten des Schauspielers viel Takt und Feinheit — das heißt eben wirklicher Humor gehören, nicht bloß sogenannte Komik: denn dem eigentlichen Lachen darf Lester nicht preisgegeben werden, das würde in die ganze düstere, schwere, steif förmliche und feierliche Stimmung des Stückes nicht passen und sich namentlich nicht mit der letzten Scene Lesters während der Hinrichtung der Maria vertragen. Diese ist's überhaupt, die am schwersten sich in den sonstigen Charakter Lesters einfügt: hier ist in der Tat etwas Pathetisches, auf den tragischen Grundton des ganzen Stückes Gestimmtes — auf den Grundton, an

dem sonst der nichtige Lester so gut wie gar keinen freiwilligen Anteil hat. Hier liegt etwas Irrationales, das nicht ganz wegzuschaffen ist: eine flache, alles tieferen Gefühles bare Günstlingsseele, die sich tragisch gebärdet. Immerhin — der Humor, den man in Lesters Figur finden kann, ist eben tragischer Humor: mit all seiner Nichtigkeit, ja eben durch diese ist Lester an dem tragischen Verhängnis der Maria beteiligt — und das darf ihm in der Katastrophe doch für einen Augenblick zum schmerzlich beschämenden Bewußtsein kommen. Lang wird's ja freilich nicht dauern — er macht sich aus dem Staub, „zu Schiff nach Frankreich."



Achtes Kapitel.

Die Jungfrau von Orleans.

Wie auch ein großer Dichter, ein großer Dramatiker und Tragiker einmal gründlich fehlgreifen kann, wenn er bewußt oder unbewußt einer litterarischen Zeitströmung nachgibt, die seiner ganzen Natur zuwiderläuft: das zeigt schmerzlich diese „romantische Tragödie".

Sie ist neben den „Räubern" und der „Maria Stuart" vielleicht die populärste Tragödie Schillers, nur vom „Tell" an Popularität übertroffen; und es ist ein leuchtendes Zeichen dafür, wie wenig die deutsche Nation geneigt ist, dem ihr oft so töricht vorgeworfenen „Chauvinismus" zu verfallen, daß gerade dieses Drama seine Popularität hauptsächlich seinem patriotischen Gehalt verdankt trotz all seiner ästhetischen und dramatischen Mängel — dieses Drama, in dem ein deutscher Dichter den Patriotismus in französischem Harnisch auftreten läßt. Der Engländer Shakespeare hatte die französische Heldenjungfrau in seinem „Heinrich VI." mit beschränkt englischem Chauvinismus mißhandelt, der Franzose Voltaire hatte die „Pucelle" seines Volkes mit frivolem Spott in den Staub gezogen — der Deutsche Schiller hat ihr ein Denkmal aufgerichtet, das ihr Andenken gründlicher gereinigt hat als alle historischen Reinigungsprozesse und kirchlichen Heiligsprechungen. Und dieses Denkmal der Französin hat die deutsche Nation im Lauf eines Jahrhunderts — unter allerlei erregenden Erlebnissen und erbitterten Kämpfen mit den Franzosen — nicht etwa geschändet oder

nur auch scheel angesehen, wie das wohl bei anderen Nationen hätte geschehen können: sondern der Deutsche hat das Denkmal der Französin in Ehren gehalten und mit Kränzen geschmückt, ja ihm zugejauchzt und das Bild seiner eigenen patriotischen Begeisterung darin gefunden.

„Nichtswürdig ist die Nation, die nicht,
Ihr Alles freudig setzt an ihre Ehre!"

— dies Leitwort der Schiller'schen Dichtung ist das Erklärungswort für ihre Popularität. Was kümmert's den Deutschen, ob ein Franzose es spricht oder ein Deutscher, wenn es nur wahr ist und ihm selbst aus dem Herzen gesprochen! Diese Popularität der „Jungfrau von Orleans" ist ein Zeugnis der deutschen Objektivität und Vorurteilslosigkeit in allem Patriotismus, ein Zeugnis, das wir uns unter den Nationen ganz ruhig selbst ausstellen dürfen.

Aber der Patriotismus allein macht noch kein künstlerisch vollendetes Drama — sonst würde die Welt wimmeln von Meisterdramen, und Dutzende von gutgemeinten Dilettantenarbeiten wären unsterbliche dramatische Kunstwerke. Sowie man das patriotische Moment, das eben doch an sich kein ästhetisches ist, von der Wirkung der Jungfrau abzieht, sowie man sich rein auf den ästhetischen und dramaturgischen Standpunkt stellt: so behält das Drama zwar noch des Schönen und Ergreifenden, des Großen und dramatisch-theatralisch Wirksamen genug, der Genius Schillers kann sich auch hier nicht verleugnen — aber in der ganzen Reihe der Schiller'schen Dramen ist die „Jungfrau" doch das Werk, das am wenigsten der Kritik stand hält.

An sich ist die Jungfrau von Orleans ja gewiß eine historische Erscheinung, die einen Dichter, einen Tragiker wie Schiller reizen konnte, ja mußte, sowie er sie einmal ernstlich ins Auge faßte. Ein bis zum Hellsehen begeistertes Mädchen aus dem Volke, physisch und geistig von jener feinen und zugleich kräftigen Organisation, welcher das Wunderbarste gelingt, ohne daß es irgendwo anders herkäme als

eben aus dieser wunderbar ausgerüsteten, menschlich bedeutenden Natur — ein solches Mädchen, patriotische Begeisterung verbindend mit außerordentlicher Nervenerregung und ihrer inneren Glut Ausdruck gebend in den Formen des Glaubens ihrer Zeit: sie reißt eine niedergeworfene Nation durch ihre Erscheinung mit sich fort zu patriotischer Erhebung und zum Siege. Aber Volk und König sind auf die Dauer unfähig, mit dieser Begeisterung zu gehen; was sie zunächst dem Mädchen folgen hieß, war grober mittelalterlicher Aberglaube und augenblickliche Überraschung durch einen ungeahnten, wunderbar scheinenden Erfolg. Bald schlägt dieser Aberglaube in feigen Unglauben um, die Erfolge werden schwächer und langsamer — eine klägliche Ernüchterung kommt, und man giebt das Heldenmädchen preis. *Sie* beharrt auf ihrem Wege und tut noch das Äußerste mit Anspannung der letzten Wunderkräfte ihrer Seele, aber sie erliegt, weil sie keinen Glauben und keine Begeisterung mehr hinter sich hat; sie wird endlich als Hexe und Zauberin verbrannt, weil die blöde Menge, Franzosen und Engländer, nur an übernatürliche Wunder oder an Hexerei und Zauberei glauben, der Zeit entsprechend nur daran glauben *können* — nicht aber an die Wunderkraft einer begeisterten und mit außerordentlichen, dem Alltagsverstand nicht sofort begreiflichen Kräften begabten Menschenseele.

Daß darin tragisches Problem liegt, leuchtet auf den ersten Blick ein; um es dramatisch zu entfalten, hätte es nur noch einer tragischen Verstrickung in der Seele der Heldin selbst bedurft, etwas, was mit Notwendigkeit aus ihrer doch einfach menschlichen Seele und ihrem Charakter gekommen wäre und im Zusammenwirken mit den äußeren Verhältnissen sie ins Leiden und in die Lebenszerstörung geführt hätte — und das so, daß sowohl die Macht ihres Inneren als die Unverbrüchlichkeit der ethischen und natürlichen Weltordnung überzeugend herausgeleuchtet hätte. Schiller wäre wie nur Einer der Mann gewesen, das aufs Herrlichste zu machen,

es namentlich auch nach der Seite des tragischen Leidens hin zu entfalten, dem jede inspirierte außergewöhnliche Natur in der ordinären Welt notwendig von vornherein verfällt. Und wenn jener Böttiger, der Schiller gegenüber eine ähnliche Rolle zu spielen suchte wie Eckermann Goethe gegenüber, gewisse Äußerungen Schillers recht berichtet (es ist aber kein innerer Grund vorhanden, warum man dem nicht völlig zuverlässigen Mann gerade in diesem Punkt mißtrauen sollte) — so hat Schiller ursprünglich das tragische Problem der Jungfrau ganz richtig gesehen, so ist es eine Zeit lang in seinem Plan gelegen, so und zugleich der Geschichte getreu die Johanna bis zum Scheiterhaufen in Rouen zu führen — und im Kontrast zu dem begeisterten Heldenmädchen die Welt um sie her, den verderbten unfähigen Hof und das wankelmütige, dauernder Begeisterung unfähige Volk mit ganz anderen, realistischeren Farben zu schildern, als ers tatsächlich getan hat. Nach Böttiger hätte sich Schiller selbst geäußert, es habe ihn „keinen geringen Kampf gekostet, von der Geschichte in das romantische Feld der Möglichkeit überzuschweifen“ — d. h. so, wie es jetzt tatsächlich ist, die Johanna in einem unmotivierten Rosenschimmer einen romantischen Schlachtentod sterben zu lassen, statt daß sie im düsteren Flammenschein des Scheiterhaufens zu Rouen ein tragisch wohlbegründetes und notwendiges Ende gefunden hätte. Warum Schiller sich dieses Überschweifen in das romantische Feld der Möglichkeit, das zur tragisch-dramatischen Unmöglichkeit wird, trotz inneren Kampfes abgezwungen hat, das exakt nachzuweisen, ist schwer oder unmöglich. Es ist kaum anders zu verstehen als so, daß er der romantischen Zeitströmung gegenüber trotz seiner ursprünglichen Abneigung nicht fest genug geblieben ist, daß er sich eine Zeit lang von der falschen Auffassung des Mittelalters als des romantischen Zeitalters hat anstecken lassen und gemeint hat, er werde dem Charakter jener Zeit gerechter, wenn er nach dem Rezept der romantischen Apotheke arbeite, als wenn er seiner ur-

prünglich richtigen historischen Auffassung treu bleibe — daß er einen Augenblick vergessen hat, wie sehr seine Stärke in der intuitiv richtigen poetischen Erfassung historischer Realitäten lag, die er im „Wallenstein“ und in „Maria Stuart“ und später wieder im „Tell“ und im Fragment des „Demetrius“ so glänzend bewiesen hat. Dieses Abirren von dem ihm durch seine eigene Natur gewiesenen Wege auf die Nebelwege der geschichtefälschenden Romantik hat ihm das Konzept verrückt und die „Jungfrau von Orleans“ in tragischer und dramatischer Beziehung empfindlich geschädigt.

Das Tragische ist hier, obwohl es ja mit dem Dramatischen an sich nicht zusammenfällt, doch vom Dramatischen nicht zu trennen: die mangelhafte dramatische Entwicklung des tragischen Problems hat hier auch dem Tragischen selbst das Rückgrat gebrochen. Die dramatische Handlung, so herrlich und machtvoll sie in der Exposition einsetzt, erlahmt schon in der Steigerung, verliert vom Höhepunkt an den inneren Halt und sicheren Zusammenhang, verläuft sich in der Katastrophe ins Zufällige — und läßt so auch die tragische Wirkung nicht zu ihrer folgerichtigen Entfaltung kommen, schwächt sie am Ende zu bloßer Rührung ab. Und das alles hängt eng damit zusammen, ist zum guten Teil dadurch verschuldet, daß sowohl die seelischen Prozesse im Innern der Heldin als auch der äußere Gang des Geschickes an entscheidenden Stellen verwirrt werden durch die romantische Willkür des Wunders — nicht des bloß geglaubten oder psychologisch vermittelten Wunders, sondern des objektive Giltigkeit beanspruchenden und mechanisch wirksamen Wunders.

Die Wunderfrage ist hier natürlich keine theologische, sondern eine ästhetische: es handelt sich um das Recht des Wunders in der Poesie, speziell im Drama — und das führt zurück auf die Bedingungen, unter denen wir empfänglich für die Wirkungen des Wunderbaren sind, wenn sie uns in der Poesie entgegentreten. Wir — das heißt nicht der Mensch des Mittelalters, sondern wir Heutigen, für die

Schiller sein Drama geschaffen hat, und bei denen ungefähr dieselbe allgemeine Weltanschauung vorauszusetzen ist, die im wesentlichen Schiller selbst hatte. Und da ist denn doch ein Unterschied zwischen objektivem Wundergeschehen und subjektivem Wunderglauben; zwischen absolutem Wunder, das all unsere Erkenntnis von den Zusammenhängen des Daseins auf den Kopf stellt — und relativem Wunder, bei dem sich's nur um Vorgänge handelt, die wir nach dem Stand unserer Welterkenntnis zwar nicht zu leugnen aber noch nicht in die Reihe der gesetzmäßigen Verkettungen von Ursache und Wirkung erklärend einzufügen vermögen; zwischen psychologischen oder physiologischen Wundern, d. h. Vorgängen des Nerven- und Seelenlebens, die tatsächlich vorhanden sind, aber unserer Erkenntnis noch Rätsel aufgeben — und physikalischen oder mechanischen Wundern, die keinerlei psychophysische Vermittelung zulassen, denen gegenüber wir vielmehr auf die allerelementarsten Grundlagen unserer Weltauffassung verzichten müßten. Es kann kein Zweifel sein, daß unsere Empfänglichkeit für Wunderwirkungen auch in der Poesie — und damit auch das ästhetische Recht des Wunders — ganz unfehlbar dadurch bedingt ist, um welche Art von Wunder sich's handelt und um welche Art von Poesie. Visionen und Hallucinationen scheiden für die heutige Psychologie überhaupt aus dem Gebiete des Wunders aus zusamt all dem, was ins Gebiet der hypnotischen Zustände, der suggestiven Wirkungen und dgl. gehört; Hellsehen, Blicke und Wirkungen in die Ferne oder in die Seelen anderer nebst einer Reihe sonstiger, dem psychophysiologischen Gebiet angehöriger Vorgänge sind, soweit es sich um bezeugte tatsächliche Vorgänge handelt, keine absoluten Wunder mehr sondern nur noch Probleme, wenn auch vielleicht solche, deren Lösung noch in weiter Ferne steht. Bei allen derartigen Vorgängen, wenn sie als „Wunder“ in der Poesie Verwendung finden, kommt es lediglich darauf an, wie weit sie der Dichter glaubhaft zu machen, unserer Phantasie nahe

zu bringen, unsere Gesamtstimmung für sie einzunehmen versteht. Jene absoluten, physikalischen, mechanischen Wunder aber, wenn sie wirklich solche zu sein beanspruchen, treffen bei uns je länger je mehr auf eine ganz entschiedene Unempfänglichkeit und werden nur in solchen Gattungen der Poesie ertragen, in denen die Phantasie sich überhaupt, sozusagen prinzipiell, über alle gesetzmäßige Verkettung des natürlichen Geschehens hinwegsetzt, mit oder ohne Humor. Im Drama können wir schlechterdings nichts mit ihnen anfangen — d. h. im ernsten Drama, in der Tragödie — denn dramatisch wirksam, also berechtigt kann dort das Wunderbare jeglicher Art nur dann sein, wenn es wirklich einen notwendigen und überzeugenden Faktor in dem Prozesse bildet, durch welchen das bewußte oder unbewußte menschliche Willensleben sich aus den Seelen herausarbeitet und zum Geschick wird. Dafür aber eignet sich nur das psychologische oder sonst ein relatives Wunder und der ganz subjektive Wunderglaube.

Das Wunder nun, das für die „Jungfrau" vom Stoffe mitgebracht und gefordert wurde, ist lediglich das subjektiv geglaubte und objektiv das psychologische, überhaupt das relative Wunder. Und so lange es dabei bleibt, bleibt auch die dramatische Handlung im wesentlichen unanfechtbar. Im „Prolog" kann jeder gläubig mitgehen, der nicht ein ganz rationalistischer Philister ist: hier ist nichts als ein psychologisches Wunder, das dem alten Thibaut mit seinem eng abergläubischen, teufelsfürchtigen Kopfe Grausen macht, uns aber kaum ein eigentliches Wunder mehr ist, sondern nur ein psychologischer Vorgang, den wir so wenig wie das Geniale überhaupt bis in seine letzten Fasern zerzupfen können. Die Visionen der Johanna sind aus ihrer ganzen physisch-psychischen Organisation, ihrem naiven Glauben an die heilige Jungfrau, ihrer patriotischen Begeisterung und dem heroischen Zuge in der starken Seele des nervös zartorganisierten Mädchens — dazu noch aus ihrem träumerischen

Umgang mit der Natur vollständig begreiflich, poetisch ohne weiteres überzeugend. Der ganze Prolog weckt die richtige Stimmung, die wir für das Drama haben müssen, führt uns unmittelbar in die Seele der Jungfrau hinein. Im ersten Akt sodann, in welchem sie am Hoflager des Königs erscheint, nachdem sie schon den ersten Sieg errungen hat — in diesem ersten Akt ist die Kraft des Dramatikers, die Schiller immer in seinen ersten Akten entfaltet, wieder so mitreißend, daß wir alles zu glauben geneigt sind, was irgendwie möglich ist, was nicht gerade wie Balken vor den Kopf stößt. Wir stutzen einen Augenblick darüber, daß Johanna sofort den König erkennt, den sie nie gesehen hat, aber ihr visionäres, inspiriertes Wesen, das wir vom Prolog her kennen, trägt uns hierüber in dem Schwunge der Situation weg. Wie sie dem König seinen Traum erzählt, stutzen wir noch mehr, und ein Haken des Zweifels bleibt in unserm Verstand zurück — aber der Gang der Handlung reißt so rasch darüber hinweg — ein bischen Justinus Kerner regt sich in der Seele — die Hellseherei, mit der die Jungfrau das Schwert in Fierboys begehrt, ist uns nicht mehr als ein psychologisches Problem. Wir stutzen abermals, wie Johanna dem englischen Herold den Tod des Salisbury verkündigt — aber die heroische Abfertigung des unverschämten Herolds durch die Jungfrau und der rasche wirkungsvolle Schluß des Aktes läßt uns kaum zur Besinnung darüber kommen, ob wir's auch hier mit einem relativen, psychologischen Wunder, mit dem Problem des Hellsehens zu tun haben oder mit etwas minder Glaublichem. Ist der Vorhang gefallen, so haben wir Zeit, uns zu besinnen: wir stehen unter dem Eindruck der mächtigen dramatischen Wirkung des Aktes, und auch unser Verstand, obwohl er vielleicht sich nicht mit allem ohne weiteres zufrieden geben will, so sagt er sich doch: hier sind wir auf einem Grenzgebiet unserer dermaligen Erkenntnis, wo wir uns hüten müssen, platt zu werden und durch stumpf ratio=

nalistisches Aburteilen uns vor möglichen künftigen Erkenntnissen lächerlich zu machen — non liquet für den Verstand, poetisch und dramatisch aber ist alles so unmittelbar hin- und mitreißend, daß wir uns zufrieden geben und warten, was weiter kommen wird. Zunächst kommt, im zweiten und dritten Akt, nichts als der subjektive Wunderglauben der Franzosen und der Engländer, die Skepsis der englischen Führer. Für sie alle, Talbot ausgenommen, ist das relative, psychologische Wunder ein absolutes Wunder, den Franzosen etwas Göttliches, den Engländern und Burgundern etwas Teuflisches; der skeptische Burgunderherzog läßt sich durch die persönliche Erscheinung der Jungfrau bekehren und ins französische Lager hinüberführen. Das alles, auch die — wir würden heute sagen: suggestive Macht, die Johanna über jeden übt, sobald sie ihn nur durch ihre Persönlichkeit in psychologische Bearbeitung nehmen kann, ist glaubwürdig und überzeugend. Nur ist die dramatische Spannkraft der Handlung nicht mehr so stark wie im ersten Akt; das viele Hin und Her ermüdet einigermaßen — und nun bringt der dritte Akt eine Scene, die gerade in diesem Ermüdungszustande der weitern Wunderempfänglichkeit des Zuschauers höchst gefährlich wird: die Scene von Talbots Tod, durch ihren geistigen Gehalt eine der packendsten des Stücks, an einen Charakter geknüpft, der an einheitlicher Kraft und Lebenswahrheit kaum seinesgleichen im Stücke hat. Diese Scene ist so ganz gesättigt vom imponierenden Unglauben eines starken freien Geistes, eines täuschungslos tapferen Mannes, daß unsere Stimmung hier völlig in den Bann seines Unglaubens kommt. Wir vergessen völlig, daß die Wahrheit, die Talbot spricht, doch nur einseitige Wahrheit ist, negative Wahrheit eines freien Geistes, dessen Freiheit mehr in der Negation als in der positiven Erkenntnis liegt — eine trockene Vernunftwahrheit ohne Ahnung von Dingen, die über unsere Erkenntnis gehen. Aber diese einseitige Wahrheit ist in einer eindrucksvollen Situation, die den Zu-

schauer aus einiger Ermüdung wieder aufweckt, so hinreißend und männlich ausgesprochen, daß der Zuschauer ihr unwillkürlich zustimmt, daß sein Glaube an Dinge, die er sich bisher schon vielleicht nur mit Vorbehalt hat gefallen lassen, ganz bedenklich ernüchtert wird. Der sterbende und besiegte Talbot bleibt für den Augenblick doch geistig Sieger — der Glaube an die Jungfrau hat einen Stoß erhalten, der sich zwar nicht bis auf den Prolog zurückerstreckt, aber doch wenigstens den ersten Akt nicht ganz unberührt läßt.

Das könnte ja nun im vierten und fünften Akt wieder ausgeglichen werden: an eine Erschütterung des Glaubens muß sich ja in dieser Tragödie notwendig die dramatische Peripetie knüpfen, von hier aus muß eine tragische Katastrophe gewonnen werden — wohl! Aber diese Glaubenserschütterung darf nicht eine Ernüchterung des Zuschauers und seiner gläubigen Stimmung sein — sie muß sich auf die im Stück handelnden Personen beschränken. Und jedenfalls sollte dem so in der Stimmung ernüchterten Zuschauer nun nicht erst recht eine Art und ein Maß von Wunderglauben zugemutet werden, das weit über das Bisherige hinausgeht. Der historisch gegebene Stoff verlangt von hier an keine weiteren und anders als bisher gearteteten Wunder: die Erschütterung des Glaubens, sein Umschlagen in Unglauben — das ist das entscheidende und ausreichende Grundmotiv, das der Stoff für die tragische Wendung an die Hand gäbe. Es ist lediglich romantische Willkür, was von jetzt an mit physikalischen und absoluten Wundern in einer Weise arbeitet, der unsere Phantasie nicht den willigen Vorschub mehr leistet wie dem Wunderbaren am Anfang des Dramas. Daß im vierten Akt, nach der Krönung des Königs, Johanna vom eigenen Vater des Teufelsbündnisses und der Zauberei angeklagt schweigt, weil ihr Glaube an sich selbst erschüttert ist, das wäre an sich ein wirksames Moment in der Entwicklung zu einer tragischen Katastrophe. Dagegen wird uns zugemutet, den Donner nicht bloß als einen Zufall zu nehmen,

der abergläubischen Gemütern die Schuld der Johanna zu bestätigen scheint — sondern als ein objektives Donnerorakel des Himmels, der sie strafen und eine Zeit lang büßen lassen will — nicht wegen ihrer Zauberei, der sie ja im Himmel nicht schuldig sein kann, sondern wegen ihrer irdischen Liebe zu Lionel. Von unserm Urteil über dieses angebliche Vergehen ganz abgesehen, weigern wir uns einfach gegen jene Zumutung, und der vierte Akt läßt trotz all seiner theatralischen Wirkungen doch am Ende keinen tragischen, sondern einen einfach verstimmenden Eindruck zurück: man ärgert sich, daß nicht nur Volk und König und die Jungfrau selbst sich von dem Donner verblüffen lassen, sondern daß auch wir noch, wenn gleich nur vorübergehend, an die Absurdität glauben sollen. Was soll uns dann in der ersten Hälfte des fünften Aktes die geheime Versicherung der Johanna, daß sie in der Tat keine Hexe sei — an diesen Unsinn zu glauben, ist uns ja von selbst nicht eingefallen! Was soll uns dort das erneute Donnerwetter, das sie — wenn Böttiger recht berichtet — nach Schillers eigener nachträglicher Erklärung wieder entsühnen und auf's neue berufen soll, weil sie nun ihre Liebe abgetan und gebüßt hat! Mit all dem fangen wir nicht das Geringste an, der ganze Eindruck, den die erste Hälfte des fünften Aktes erzeugen kann, ist ein verwundertes Schütteln des Kopfes über Unnötiges und Zweckloses. Und nun die Katastrophe! Wenn's jetzt ins Gericht und auf den Scheiterhaufen mit der vermeintlichen Hexe ginge — gut, so könnte immer noch die tragische Wirkung gerettet werden. Aber nun kommt als Ausgang der romantische Rosenschimmer ihres Schlachtentodes, und dieser wird vorbereitet, indem Johanna in den Ardennen von Isabeau gefangen wird, gefesselt hören muß, wie die Franzosen in der Schlacht erliegen, und nun — die stärkste Zumutung an unsern Wunderglauben! — ihre zentnerschweren Ketten zerreißt und den Ihrigen zu Hilfe eilt. Wohlgemerkt: das ist nicht etwa die tatsächlich vor-

kommende, wenn auch noch nicht ganz verständliche, übermäßige Kraftentfaltung, die in gewissen Zuständen der Nervenerregung auch verhältnismäßig schwachen Muskelkräften möglich ist — es ist vielmehr ausdrücklich eine einfache physikalische Unmöglichkeit, die nur infolge einer Gebetserhörung durch Verleihung ausnahmsweiser himmlischer Wunderkräfte zustande kommen kann. Nicht einmal die Berufung dieses Gebetes auf Simson kann hier helfen — denn dieser riesige Biedermann hatte doch die Kraft, die Pfosten umzureißen, über denen die Philister tanzten: Johanna hat sie ausdrücklich in sich nicht. Da ist nichts zu machen als ein verdutztes Gesicht, wie es Isabeau macht, indem sie sagt:

„Was war das! Träumte mir? Wo kam sie hin?
Wie brach sie diese zentnerschweren Bande?"

Ja wie? — Das ist in der Tat die fatale Frage, die sich hier auch dem geduldigsten Zuschauer aufdrängt. Und so viel formal poetische Schönheit nun der Schluß entfaltet mit seinem „kurz ist der Schmerz und ewig ist die Freude" — er steht unter dem ungünstigsten Einfluß einer ungläubigen Ernüchterung, weil uns der Dichter einen Glauben zumutet, den er selbst nicht hat, zu dem er sich selbst nur in einer Anwandlung von Romantizismus zwingt — ein poetisches Sichhineinsteigern in etwas, was den Gebrüdern Schlegel und Genossen naturgemäß war, einem Schiller nicht. Er hätte in diesem Fall sich seine Motive aus der Geschichte holen müssen, nicht aus romantisch willkürlichen Erfindungen. Selbstverständlich würde ja ein Abweichen von der Geschichte an sich durchaus nichts verschlagen, sowie nur damit ein Gewinn für die dramatische Handlung erzielt wäre. Nun ist aber das gerade Gegenteil der Fall: eine engere Anlehnung an das Historische hätte in diesem Falle dramatische Vorteile geboten, die durch das Abweichen verscherzt wurden, ohne daß sie durch Neues, Wirksameres ersetzt worden wären.

Man rolle nur unter diesem Gesichtspunkt die dramatische Handlung von rückwärts auf, von der Katastrophe an,

und man wird sich überzeugen, wie unnötig und schädlich die ganze romantische Verschlimmbesserung der Geschichte für die tragische und dramatische Aufgabe ist. Man nehme einmal an, Schiller hätte seinem an die Geschichte sich anschließenden früheren Plane gemäß den tragischen Ausgang der Jungfrau auf dem Scheiterhaufen in Rouen sich vollziehen lassen: so wäre es natürlich nicht der Scheiterhaufen an sich, was dem jetzigen romantischen Schlachtentod vorzuziehen wäre — vielmehr das wäre es: diese Katastrophe wäre der notwendige Abschluß der dramatischen Handlung insofern gewesen, als der Hexenprozeß, in dem die Jungfrau ihr Geschick erfüllt hätte, durch den Umschlag des Glaubens an sie unmittelbar veranlaßt worden wäre. Wie sich das auch in der Seele der Johanna selbst gespiegelt und vermittelt und zum tragischen Leiden entfaltet hätte: Schiller wäre der Mann gewesen, das so zu gestalten, daß die Katastrophe tragisch überzeugende Kraft bekommen hätte. Und es hätte des Apparats von objektiven und absoluten Wundern gar nicht bedurft: das psychologische Wunder, das in der historischen Erscheinung der Jungfrau liegt und das nach allen Seiten hin bis in die letzten Konsequenzen des Visionären und Seherhaften hätte ausgebeutet werden können, das hätte völlig genügt, um sie dem Verdacht der Zauberei und dem Hexenprozeß zu überliefern, sobald einmal auf irgend einer Weise ihr Siegeslauf ins Stocken, der Glaube an sie ins Wanken gekommen wäre. Daß Schiller so etwas zu machen wußte, hat er ja im „Wallenstein" aufs glänzendste bewiesen. Und jener Umschlag hätte ganz gut mit einem Irrewerden der Jungfrau an sich selbst verschlungen, eben etwa an einen Konflikt zwischen irdischer Liebe und himmlischer Sendung geknüpft werden können. Man meint durch den romantischen Farben- und Wundernebel hindurch förmlich die klaren, einfachen Umrisse zu sehen, die nach dem verlassenen Plane des Dichters die Tragödie hätte bekommen können!

Nun aber: an Stelle des Hexenprozesses und Scheiterhaufens, des folgerichtigen tragischen Ausganges — was haben wir? Johanna stirbt an den Wunden, die sie sich im letzten Gefecht geholt hat, stirbt wunderschön, in einer romantischen Apotheose, zu der die Fahnen und alles bunte Kriegsgerät, die Rührung und Verehrung sämtlicher Anwesenden, ja auch der Himmel mit seinem Rosenschimmer mitwirken muß. Gut, wie kommt sie zu diesem schönen Tod? Eine Verwundung der Jungfrau hat historisch eine verhängnisvolle Rolle in dem Umschlag der Stimmung gegen sie gespielt — auch das wäre an der Peripetie des Stückes trefflich zu verwenden gewesen. Ob Schiller diesen historischen Zug gekannt hat oder nicht — jedenfalls hat er ihn nicht dort verwendet, wo er einzig am Platze gewesen wäre. Es ist gar keine dramatische Notwendigkeit einzusehen, warum Johanna, die vom zweiten Akt an durch alle Schlachtengefahr unverwundet gegangen ist, nun auf einmal in der letzten Scene des fünften Aktes eine tötliche Wunde haben muß. Und wie ist sie überhaupt zu der Möglichkeit gekommen, diese Wunde zu holen? Durch das Wunder mit den Ketten, das der Himmel an ihr getan hat, nicht durch eine Wunderkraft ihrer Seele. Wer bürgt uns dafür, daß dieses Wunder geschehen mußte, selbst wenn man sich auf den Standpunkt stellt, wonach durch Gebete solche Wunder herbeigeführt werden können? Niemand; auch seinen Heiligen pflegt der liebe Gott hie und da eine Bitte abzuschlagen. Wäre der Jungfrau die wunderbare Kraft nicht im kritischen Momente verliehen worden, so wäre sie zum mindesten um ihren schönen Schlachtentod gekommen, sie wäre — falls die Franzosen gesiegt hätten — ruhmlos niedergemacht worden. Aber auch das, in welchem notwendigen Zusammenhang wäre es mit dem dramatischen und tragischen Problem gestanden? Was hat die Jungfrau dort in ihre Ketten gebracht? Ein Zufall, der sie in den Ardennen der Isabeau in die Hand laufen ließ. Wie aber geriet sie in die Ardennen? Dadurch, daß

sie vom Krönungsfest in Rheims planlos davongelaufen ist. Und wie kam sie dazu? Jetzt erst sind wir, von der Katastrophe rückwärts gehend, an einem Punkt angelangt, wo noch etwas anderes waltet als Laune des Zufalls und willkürliches äußerliches Wunder: auf die Anschuldigungen ihres Vaters, der in seinem feigen, trüben Wahn das eigene Kind der Zauberei anklagt, hat Johanna geschwiegen, weil sie zwar nicht dieser, aber einer anderen Verschuldung gegen ihre himmlische Sendung sich glaubt anklagen zu müssen — es ist ihre Liebe zu Lionel. Da wäre nun an sich psychologisch nichts dagegen einzuwenden, wenn eine reine, hochgestimmte Seele, die an eine göttliche Sendung und den begeisterten Glauben daran ganz hingegeben ist, in überfeiner Gewissenszartheit sich eine natürlich menschliche Regung als einen Abfall von der höheren Aufgabe auslegt und vorwirft; und auch dagegen wäre an sich nichts einzuwenden, daß eine solche Seele in einer Stunde innerer Not und Verlassenheit kein Wort über die Lippen bringt und gegen falsche Anklagen verstummt, weil sie in anderer Weise im Geheimen sich selbst richtet. Das ist an sich psychologisch wahr — aber es kommt auf die näheren Umstände und in einer Tragödie auf die dramatischen Zusammenhänge des Ganzen an. Und da darf man denn doch fragen: was ist denn geschehen, daß das Verstummen der Johanna in einer nicht nur für sie, sondern auch für Frankreich verhängnisvollen Lage gerechtfertigt wäre? Johanna hat dem besiegten Lionel ins Auge geschaut, hat eine Regung wie Liebe des Weibes zum Manne empfunden und ihm aus diesem Grunde das Leben geschenkt; seither trägt sie sein Bild im Herzen, ohne es bannen zu können. Wohl, das mag für eine zartorganisierte Seele genügen, um sich einen stillen Vorwurf daraus zu machen, darunter zu leiden, mit ethischem Ernst sich dagegen zu wehren. Genügt es aber, daß sie mit innerer Vernichtung ihrer ganzen Existenz büße? Möglicherweise, aber eben nur möglicherweise! Es ist bei aller Weichheit

hartes Metall genug in dem Guß, aus dem Johanna geformt ist, daß es gar nicht unmöglich scheint, sie könnte ihre innere Not überwinden. Es handelt sich ja faktisch um nichts mehr als um eine Regung des Augenblicks und ein Weiterweben der Erinnerungsbilder — damit könnte, sollte man meinen, solch eine heroische Jungfrau, „des höchsten Gottes Kriegerin“, doch auch fertig werden. Ja, wenn es mehr wäre, aber es i s t nicht mehr — und so fehlt ihrem Verhalten am Krönungstage die überzeugende Notwendigkeit, die gerade hier, an der Peripetie, durchaus nicht zu entbehren ist, wenn nicht der ganze tragische Ausgang ins Wanken kommen soll. Offenbar hat das Schiller selbst gefühlt und hat dieses etwas gar zu leicht gezimmerte Motiv zu stützen gesucht durch eine Kontrastwirkung: den Walliser Montgomery hat Johanna erbarmungslos getötet, obwohl er in den beweglichsten Worten um sein Leben flehte; und damit man nicht sagen könne: nun ja, das ist eben ein anderer Fall als mit Lionel, da hat eben keine Regung in ihrer Seele gesprochen — so wird ausdrücklich betont: Johanna hat geschworen, keinen Engländer zu verschonen! Diesen Schwur bricht sie Lionel gegenüber, während sie ihn Montgomery gegenüber gehalten hat. Aber es hilft nichts — diese Stütze ist sehr gebrechlich: gehört es denn notwendig zum seelischen Wesen der Jungfrau, daß sie jenen amazonenhaft wütigen Schwur getan hat? Schwerlich; das widerspricht sogar ihrem individuellen Charakter, wie er sich im Prolog so schön und wahr angekündigt hat — das ist eine Willkürlichkeit der romantischen Erfindung, welche das dramatische Gefüge des Stückes ins Wanken bringt; und wenn es je ein historisch beglaubigter Zug wäre — nun, so wäre er einer von denen, die nicht wesentlich sind und fallen müssen, wo sie das dramatische Kunstwerk schädigen. Es bleibt dabei: das Verstummen der Johanna in Rheims ist an sich psychologisch wahr und begreiflich, aber es ist im dramatischen Zusammenhang nicht genügend fest begründet, um einen tragischen

Ausgang herbeizuführen. So wie die Dinge stehen, könnte man sich ebenso gut denken, daß Johanna — wenn auch innerlich noch so schwer leidend, doch äußerlich mit aller Kraft ihrer starken Seele sich aufrecht hielte und, da ihre göttliche Sendung als teuflisch geschmäht wird, sie und ihr gutes Recht behauptete und verföchte — mit welchem äußeren Erfolge immer! Mit dieser Möglichkeit aber fällt die Notwendigkeit alles Weiteren, ist die ganze Katastrophe in die Luft gestellt. Aber nicht nur damit, es kommt ja noch der Übelstand mit dem Donner dazu: das gibt in jener Scene vor der Kathedrale zu Rheims den eigentlichen Ausschlag — für Volk und König und für Johanna selbst. Das ist ja für die Menge begreiflich; aber man denke sich: Johanna würde, wenn auch noch so mühsam und innerlich wund, ihre Unschuld behaupten — so würde derselbe Donner von dem Volk und den Großen ohne Zweifel im entgegengesetzten Sinne gedeutet werden. Aber nicht nur diese Abergläubischen sind niedergedonnert, Johanna selbst ist es in dem Maße, daß sie nicht einmal unter vier Augen dem Dunois ein einziges Wort zu sagen vermag, das diesem Besten unter allen den Glauben an sie aufrecht zu erhalten vermöchte. Und endlich muß man auch da sagen: gut, würde nur wenigstens daraus ihre Katastrophe sich so entwickeln, daß sie als angeklagte und geständige Zauberin unterginge, so wär's ja recht. Aber sie nimmt ja im fünften Akt ihr schweigendes Geständnis wieder zurück, wird durch neuen Donner aufs neue berufen: ehe die Katastrophe eintritt, ist alles wieder, wie es vor der Peripetie war — nur durch eine Verkettung von Wundern und Zufällen stirbt sie am Ende einen schönen Kriegerinnentod und hat den Glauben an sich wieder hergestellt.

Wie man's wenden und drehen mag, es will nichts klappen, man schwimmt in einem Meere von Zweifeln und Fragen, und das dramatische Gefüge wackelt rechts und links in einer Weise, daß man sich an den Kopf greift und

fragt: ist denn das der — von den „Räubern" bis zum „Demetrius" sonst so sichere Dramatiker, der fest zugreifende Tragiker Schiller? Nein, der ist's eben in diesem Fall nicht — es ist der durch „romantisches Überschweifen" unsicher gewordene, auf fremde Wege geratene Schiller. Heinrich Bulthaupt, der das alles im wesentlichen ebenso ansieht, kommt auf eine Erklärung, die darauf hinausläuft: Schiller habe gegenüber der zeitgenössischen Auffassung eine Rechtfertigung der als Hexe verbrannten Pucelle versucht, indem er im fünften Akt den Glauben der Franzosen an sie wieder herstellt, zusamt ihrem Glauben an sich selbst. Aber selbst wenn sich diese Absicht Schillers erweisen ließe, so hat doch der Dichter wahrhaftig nicht die Aufgabe — und Schiller hat das sonst nie als seine Aufgabe betrachtet: der Rettungsengel der Geschichte zu sein! Den Prozeß der Jungfrau zu revidieren oder sie gar heilig zu sprechen, konnte er füglich andern Instanzen überlassen, die es denn auch besorgt haben. Poetisch wäre eine mit strenger tragischer Notwendigkeit untergehende, in Rouen zum Scheiterhaufen geführte Jungfrau wahrlich genügend gerettet gewesen und noch ganz anders als jetzt: mochte an ihre Hexerei glauben, wer wollte — der Zuschauer einer Schillerschen Tragödie, wie sie geplant war, hätte keine Hexe in ihr gesehen, sondern eine ihrer inneren göttlichen Sendung und ihrem wunderbaren Naturell tragisch erliegende Reine! Durch die romantische Umbiegung der tragischen Spitze aber wird einfach die Tragödie als Tragödie ruiniert; wir bekommen ein Schauspiel — denn ein zufälliger physischer Tod der Heldin macht ja noch keine Tragödie — ein Schauspiel, das die tragischen Probleme in Rührung auflöst. Ich möchte doch auch wissen, wie man von der „Jungfrau" tragisch erhoben und erschüttert weggehen sollte! Selbst die patriotische Wirkung der ersten Hälfte des Stückes hält am Schluß nicht mehr recht vor — durch schöne Verse gerührt, von romantischem Rosenschimmer angeglüht, vielleicht eine Träne im Auge

erhebt man sich, wenn der Vorhang fällt, und denkt, wenn man seinen Schiller wirklich kennt: das ist ganz schön, aber doch eigentlich keine Schillersche Tragödie! Nein, Schiller selbst hat das einzig richtige Bekenntnis abgelegt, wenn er über sein Drama schrieb: „eine romantische Tragödie" — und das Stück damit in die Reihe jener Dramen stellte, unter denen aber auch nicht eines ist, das tragische oder nur auch dramatisch überzeugende Wirkung täte. Da helfen auch alle die Versuche nichts, die Schiller selbst schon (nach jenem Böttiger) und hinterdrein Andere gemacht haben, eine tragische Schuld der Johanna zu konstruieren, abseits von ihrer hierfür unzureichenden „Verliebung", sofern diese nur eine Prüfung und die auf dem Fuße folgende Strafe für eine andere Schuld sein soll, für die Überhebung, mit der sie in der Scene mit dem schwarzen Ritter sagt:

„Nicht aus den Händen leg ich dieses Schwert,
Als bis das stolze England niederliegt!"

Prüfung? Episode, nach der dramatisch alles steht, wie es vorher gestanden ist! Strafe? Für eine beiläufige Bemerkung in der Hitze des Gefechts, aus der ein Dramatiker wie Schiller etwas ganz anderes gemacht hätte, wenn wirklich ein wesentliches tragisches Moment darin läge! Eine Bemerkung erst noch, die, etwas stark pathetisch ausgedrückt, doch eigentlich der Situation ganz entspricht, denn die Aufgabe ist allerdings die Niederwerfung Englands, und diese Aufgabe ist in jenem Augenblick noch lange nicht erfüllt. Und der schwarze Ritter? Mag es der Geist Talbots oder ein anderer sein: welches Recht hat denn eigentlich dieses fragwürdige zwecklose Gespenst, der Jungfrau hier entgegenzutreten? Soll es etwa die Personifikation einer Ahnung ihrer eigenen Seele sein, daß jetzt eine Wendung eintrete? Diese Ahnung hätte ein Schiller auch ohne ein unverständliches Gespenst einfacher und natürlicher aus der Seele seiner Heldin herausarbeiten können. Man vergleiche doch einmal wirklich dramatisch bedeutungsvolle Geister wie

den Banquos oder des alten Hamlet mit diesem überflüssigen Fragezeichen von einem Geist — und man weiß genug. Das einzig richtige Wort hat, abermals nach Böttiger, Schiller selbst über den schwarzen Ritter gesprochen, wenn es auch mit allem andern nicht recht stimmen will, was in diesem Zusammenhang Schiller in den Mund gelegt wird — es klingt wie ein unwillkürliches Sichselbstverraten: „Der schwarze Ritter soll dazu dienen, uns mit einem neuen Band an die romantische Geisterwelt zu knüpfen, da hier immer zwei Welten ineinanderspielen.“ Die romantische Geisterwelt! da haben wir's ja blank. Von der hat sich Schiller unglücklicherweise einen Augenblick berücken lassen. Und was das „Ineinanderspielen zweier Welten“ betrifft — gut, je nachdem man diesen Ausdruck versteht, trifft er völlig die Sache. Aber die Aufgabe wäre gewesen, sie in der Seele der Jungfrau wirklich ineinanderspielen zu lassen, so wie sie psychologisch in Menschenseelen von dieser Art sich berühren und vermitteln — nicht aber, sie objektiv und äußerlich nebeneinander zu stellen. Dazu hätte man keinen Schiller gebraucht, das hätte der nächst beste Romantiker auch gekonnt.

Kurz, wohin man greift und wie man's ansieht: überall sind Brüche und Risse in der dramatischen Handlung, sowie sie einmal über die Exposition hinaus ist, und der eigentliche tragische Konflikt sich entfalten soll; nirgends hält das tragische Problem Stand; immer trägt die Art, wie das Wunderbare aus der psychischen Sphäre hinausverlegt wird, ihr verhängnisvolles Teil dazu bei — und im letzten Grund kommt man immer wieder auf Konzessionen an die romantische Zeitströmung zurück, die man ja erklären und begreifen und verzeihen kann, aber — einem Schiller stehen sie schlecht zu Gesicht und ihm verderben sie ein Werk, das eines seiner herrlichsten hätte werden können, wenn er seinem eigenen Genius getreu geblieben wäre.

Der Schaden ließe sich bis in den Stil hinein verfolgen — aber genug! Es ist keine Freude, Schiller auf

Irrwegen zu verfolgen. Doch kann man bei aller Verehrung und Pietät schwarz nicht weiß nennen; wer vielmehr seinen Schiller wirklich liebt und versteht, der hat sogar die Pflicht, dem romantisierenden Schiller kritisch den Spiegel des wahren Schiller vorzuhalten. Und dieser hat sich zum Glück nach der „Jungfrau“ bald wieder gefunden — schon in der „Braut von Messina“.



Neuntes Kapitel.

Die Braut von Messina.

Die „Braut von Messina" ist die letzte in der Reihe der fertigen Tragödien Schillers; sie ist in gewissem Sinne ein Experiment, das allein dasteht. Auf dem romantischen Wege der „Jungfrau" konnte Schiller unmöglich weitergehen — er sucht seinen eigenen, ihm gemäßen Weg wieder: und diesem Suchen verdankt die „Braut von Messina" im letzten Grunde ihre Entstehung, welche andere Ursachen auch dabei mitgewirkt haben mögen; so entstand ein ganz einzigartiges Tragödiengebilde, das seinesgleichen nicht hat, keine Wiederholung und keine Nachahmung erträgt. Es ist deswegen auch nicht zu verwundern, daß sich gerade an diese Tragödie ein ganzer Knäuel von Fragen und Streitfragen geheftet hat, Fragen ästhetischer Art, speziell dramaturgischer, technischer Art, Fragen philosophischer, ethischer Art — die Frage des Tragischen selbst, wie denn z. B. Heinrich Bulthaupt gerade an die „Braut von Messina" seine wertvolle Untersuchung über das Tragische geknüpft hat. Im ganzen hätte man sich ein gut Teil des Streites und der Erörterungen über diese Tragödie sparen können, wenn man weniger mit vorgefaßten Meinungen und Theorien über das Tragische, den Schicksalsbegriff und anderes an das Stück herangetreten wäre, weniger nach der antiken Tragödie und der sogenannten „Schicksalstragödie" der Werner, Müllner, Grillparzer usw. geschielt hätte — wenn man vielmehr das Stück selbst, wie es als einzigartige Schillersche Tragödie einmal vorliegt,

unbefangener hätte auf sich wirken lassen und ihm so auch tiefer ins Innere seines dramatischen Gefüges und seiner tatsächlichen tragischen Wirkung gesehen hätte. Es ist deswegen auch gar nicht die Absicht der folgenden Darstellung, sich mit all diesen Fragen und teilweise höchst überflüssigen oder unzutreffenden Bemängelungen der Tragödie einzulassen: es soll vielmehr in möglichst unbefangener Würdigung des Werkes selbst seine tatsächliche tragische Wirkung und ihre dramatische Vermittelung aufgezeigt werden.

Und hier ist vor allem festzustellen, daß die unfehlbare wenn auch einzigartige Wirkung, die das Stück immer wieder auf den Zuschauer übt, ganz unabhängig ist von der Befangenheit in irgendwelchem besonderen Schicksalsbegriff — daß diese Wirkung vielmehr, wie in anderen Tragödien Schillers auch, einfach aufsteigt aus den inneren Lebensbedingungen der Charaktere und der Art, wie diese sich mit den gegebenen Verhältnissen auseinandersetzen müssen. Um sich das Auge dafür freizumachen, ist es vor allem nötig, sich die Voraussetzungen der ganzen Tragödie klarzuhalten. Eigentlich scheut man sich fast, hier ausdrücklich zu sagen, was jedem bekannt sein muß, der die Tragödie halbwegs kennt; aber es scheint, als sei sich eben nicht jeder klar darüber, was alles zu diesen Voraussetzungen gehört. Also diese sind:

In Messina hat sich ein fremdes Herrschergeschlecht erobernd festgesetzt — zu welcher Zeit, bleibt dahingestellt; jedenfalls hat man sich von vornherein aller irreführenden antiken Reminiszenzen zu enthalten: am nächsten liegt, an normännische Eroberer zu denken. Wilde Kraft, rücksichtslose Leidenschaft, unbändiger Trotz, harte Gewalttätigkeit sind der Charakter dieses Herrschergeschlechts, der sich durch Generationen forterbt. Die eingeborene Bevölkerung, weicher, unkriegerischer, hat sich gefügt, weil sie mußte, hat etwas vom Sklavensinn der Unterjochten angenommen, der zwar hie und da noch mit den Ketten rasselt, aber sie zu brechen

weder den Mut noch die Kraft hat. Knechtesart steht hier gegen Herrenart.

In dem letztverstorbenen Herrscher dieses Geschlechts war jener Charakter aufs schärfste ausgeprägt. Ehern lag seine Hand auf den Untertanen wie auf der eigenen Familie. Dem eigenen Vater hatte er in der Jugend die Braut geraubt — und diese, die Fürstin Isabella, woher sie stammen mochte, sie verleugnete jedenfalls nicht einen ähnlichen Stammescharakter. Was Wunder, wenn all jene Charakterzüge sich auch in den Kindern dieses Paares wiederholen, nur in verschiedenen Mischungen — zunächst in den Söhnen: Bruderzwist um Kleinigkeiten hat sich bei ihnen, je älter sie wurden, desto mehr zu leidenschaftlichem Haß ausgewachsen; des Vaters eiserne Hand hat die Ausbrüche der wilden leidenschaftlichen Naturen niederzuhalten gewußt, das angeborene Naturell aber nicht zu ändern vermocht; ja er hat es nicht einmal der Mühe wert gefunden, auf Milderung dieses Naturells hinzuarbeiten — ihm genügte, Herr bleiben zu können, so lange er lebte; erzieherische Bestrebungen lagen gar nicht in seiner Natur. Aber auch eine Tochter wurde dem fürstlichen Paar. Ehe sie geboren wurde, beunruhigte den Vater ein Traum; ein „sternenkundiger Arabier“, in dem Völker- und Religionsgemisch Siciliens wohl denkbar, deutete dem Vater den Traum dahin, daß eine zu erwartende Tochter ihm die Söhne und den ganzen Stamm verderben werde. Kurz entschlossen und ganz seiner harten Sinnesart entsprechend hat der Fürst befohlen, die Tochter zu töten — er glaubt, es sei geschehen, aber es ist nicht geschehen. Auch die Mutter hatte einen Traum, und diesen hat ihr ein christlicher Einsiedler so gedeutet, die Tochter werde ihr die streitenden Söhne in heißer Liebesglut vereinigen. Gleich eigenwillig wie der Vater hat sie die Tochter am Leben erhalten und läßt sie in einem Kloster heimlich auferziehen. Mit diesem Geheimnis auf dem Herzen lebt sie neben dem Gatten dahin — wahrlich eine unselige Ehe, im Frevel

seinerzeit geschlossen, mit Frevel und Geheimnis weitergeführt; jedes der beiden Gatten will rücksichtslos seinen Willen — wer recht hat, kommt überhaupt gar nicht in Frage, jedes glaubt von seinem Standpunkt aus im Recht zu sein, ist's auch vor dem Forum seines Naturells und seiner Weltauffassung. Auch die Art, wie beide ihre Träume deuten oder sich deuten lassen und der Deutung Folge geben, ist lediglich Ausdruck ihres Charakters.

Nun ist eingetreten, was einmal eintreten mußte: der alte Fürst ist gestorben, und damit ist der harte Herrenwille weg, der all diese unseligen Verhältnisse äußerlich zusammengehalten hat; wütend bricht jetzt der Haß der Söhne in heller Fehde aus, das ganze Staatswesen wird dadurch zerrüttet. Die Mutter versucht das Steuer zu halten, so gut es ein Weib von ihrer Kraft und Herrenmäßigkeit kann — aber das Volk wird schwierig und droht — ohnmächtig, sich selbst zu helfen — an ein anderes Herrschergeschlecht sich zu wenden, das ja wohl auf Sicilien zu finden wäre. Isabella macht den letzten Versuch, die Söhne zu vereinigen und damit die verworrenen Verhältnisse zu ordnen, ihrem Geschlechte die Herrschaft zu sichern, der Familie und dem Staatswesen den Frieden zu geben. Zugleich kann sie jetzt dem Mutterherzen folgen, die scheinbar tote, lange verheimlichte Tochter ins Leben und in das Fürstenhaus zurückführen. Freilich ist das noch nicht ohne Bedenken, so lange der Bruderzwist nicht wirklich beendigt ist; aber die Vorbereitungen dazu trifft die Mutter jetzt schon. Unter all diesen Wirrsalen haben sich jedoch die Dinge noch nach anderen Seiten hin entwickelt: der ältere der Söhne, Manuel, ist durch den Zufall einer Jagd in den Garten jenes Klosters geführt worden und hat dort die Schwester gesehen, von deren Dasein er gar nichts weiß. Ganz dem Familiencharakter entsprechend ist es, daß daraus in raschem Auflodern der Leidenschaft ein Liebesbund wird — auch Beatrice hat das Blut ihres Geschlechtes in den Adern, ohne

zu wissen, welchem Geschlechte sie und der Geliebte angehören. Und dieses trotzige Blut des Geschlechtes verleitet Beatrice zum Ungehorsam gegen den Willen des Geliebten: heimlich wohnt sie der Leichenfeier des Fürsten an, und dort sieht sie der jüngere Bruder, Cesar, um sofort gleichfalls in Leidenschaft für sie aufzuflammen, deren ungewöhnliche Schönheit ja auffallen muß. Sie entschwindet ihm wieder, und er läßt sie durch seine Späher überall suchen — daß keiner der Brüder von den Erlebnissen des andern weiß, auch die Mutter von dem Allem nichts, ist nur begreiflich unter den gegebenen Verhältnissen. Der ältere Bruder aber begeht nun Klosterraub; die eigenwillige Geliebte läßt sich willig rauben — in Messina ist sie verborgen, aber des jüngeren Bruders Späher haben sie schon entdeckt.

So stehen die Dinge beim Beginn des Dramas; das alles, obwohl es sehr allmählich im Laufe des Stückes exponiert wird — das alles gehört doch tatsächlich zu den Voraussetzungen der dramatischen Handlung, liegt vor ihrem Beginn. Und nun frage man sich doch gleich hier: sind denn all diese wichtigen Voraussetzungen zu stande gekommen unter dem Zwang irgend einer außerhalb des Menschen herrschenden Macht, heiße sie, wie sie wolle? Es ist doch wahrhaftig nur der ganz natürliche Gang der menschlichen Dinge unter der zwingenden Macht der Charaktere — das und nichts anderes ist's, was diese ganze Sachlage geschaffen hat. Es lag doch wahrhaftig für das fürstliche Paar durchaus kein äußerlicher Zwang vor, ihre Träume nur auch zu träumen, sie so oder so sich zu deuten oder deuten zu lassen oder gar der Deutung diese oder jene praktische Folge zu geben: diese Träume sind doch — wenn man ihnen nicht von vornherein mit irgend einer Voreingenommenheit irgend etwas unterlegt, was nicht in ihnen liegt — sie sind doch nicht mehr als psychophysiologisch ganz naturgemäße Seelenerscheinungen unter den zur Zeit gegebenen Verhältnissen, und sie üben keine weitere Macht als die, welche jeder

Traum — durch seine psychologische Nachwirkung in den wachen Zustand herein, etwa auch durch Deutung und Bedeutung, die man ihm subjektiv gibt — jederzeit gewinnen kann. Daß das Fürstenpaar seine Träume sich deuten ließ, wie eben Träume gedeutet zu werden pflegen, und daß sie diesen verschiedenen Deutungen die entsprechenden praktischen Folgen gaben: das war lediglich Folge ihres Charakters, ihrer ganzen Weltauffassung und Lebenshaltung. Ebensowenig haben die Söhne in ihrer Feindschaft und in ihren leidenschaftlich unbesonnenen Liebeswerbungen irgendwelchem von außen auf sie eindringenden Müssen gehorcht: aus Temperament und Charakter heraus haben sie gewollt und gehandelt, von durchaus natürlichen äußeren Verhältnissen und Begebenheiten dabei unterstützt — Verhältnissen aber, die von anderen Charakteren in ganz anderer Weise behandelt worden wären. Nicht anders steht es bei ihrer Schwester. Von irgendwelchen Voraussetzungen und Orakeln, von der ganzen Traumdeuterei haben alle drei Geschwister keine Ahnung gehabt, es fällt ihnen nicht im Schlaf ein, „vergeblich gegen ein vorausverkündetes Geschick anzukämpfen" — oder wie man das, von dem einmal eingerissenen Schicksalstragödiengerede befangen, ausdrücken mag — vielmehr: der Familiencharakter ist das Verhängnis all dieser wild trotzigen und unbesonnenen leidenschaftlichen Herrennaturen. Und man übersehe in diesem Familiencharakter namentlich einen Zug nicht: den Mangel an Vertrauen und gegenseitiger Offenheit, das eigensinnig versteckte Heimlichtun, mit dem jedes seine eigenen Wege geht — ein gar nicht künstlich konstruierter sondern durchaus lebenswahrer Familienzug, der schon manche Familientragödie im Leben verschuldet hat. Mehr oder minder stark ausgeprägt tritt dieser Zug bei jedem Gliede der Herrscherfamilie auf — am wenigsten stark bei Don Cesar, obwohl auch er sein Teil davon hat, und die fortwärende Feindschaft der beiden Brüder eben zum guten Teil dadurch verschuldet ist, daß beide von klein auf kein

Vertrauen zu einander haben, vielmehr immer nur auf die Einflüsterungen der Untergebenen hören und ihnen sich vertrauen — und das heißt für solche Herren ja so viel wie nichts gesagt haben! Gerade der am wenigsten mit diesem Familienzug behaftete Don Cesar aber kommt am hellsten zu der Erkenntnis seiner Unseligkeit und spricht es an jener wuchtigsten Stelle des Dramas, wo er den Donner niederfallen läßt, der der Mutter Herz zerschmettert, scharf aus, wenn er sagt:

„— verflucht sei deine Heimlichkeit,
Die all das Gräßliche verschuldet!"

Und man kann ihm nicht erwidern — es erwidert's ihm auch niemand — zu dieser Heimlichkeit sei Isabella von außen gezwungen gewesen, wenn sie ihrem Traumdeuter habe folgen und das bedrohte Leben der Tochter, vermeintlich zum Heile des Hauses, habe erhalten wollen. Auf diese Handlungsweise als einzelne Tat aus dem Zusammenhang gerissen, träfe das ja wohl zu — aber das ist eben die tiefe ethische Erkenntnis, welche die „Braut von Messina" auf Schritt und Tritt verkündigt: daß der einzelne Willensakt des Menschen nur das jeweils letzte Glied in einer langen Kette von seelischen Vorgängen ist, die in ihrer persönlichen Zusammenfassung der Charakter heißen und am Geschick des Menschen mitwirken — daß insofern der einzelne Willensakt nicht frei ist im Sinne einer willkürlichen Auswahl der Entschließungen, sondern determiniert — und dennoch dem Gesamtcharakter zuzurechnen, von ihm zu verantworten. In dieser ethischen Wahrheit wurzelt schließlich — wenn nicht das Tragische schlechthin, so doch seine dramatische Gestaltung, die Tragödie. In dem vorliegenden Falle ist es der Charakter der Familie, ist es „dieser Ehe segenloser Bund", ist es alles, was die Charaktere der Gatten in ihm und durch ihn erlebt haben, wie sie dabei weiter geworden sind und den Bund immer segenloser gestaltet haben — das ist die Kette, an die sich zuletzt die

von Don Cesar verfluchte Heimlichkeit mit Notwendigkeit als letzter Ring geschlossen hat.

Doch mit dem Allem stehen wir immer noch bei den Voraussetzungen der eigentlichen dramatischen Handlung. Sie selbst entwickelt sich in den Grundlinien aufs einfachste — und so bekannt auch diese jedem Schüler sind, so ist es doch in diesem Zusammenhang nicht überflüssig, sie geschwind nachzuziehen, damit man sich zum Bewußtsein bringe, wie einfach und natürlich sie sich aus den gegebenen Voraussetzungen heraus entwickeln, ohne irgendwelche Nachhilfe jenes X von „Schicksalsidee" oder dgl., ohne das man einmal über die „Braut von Messina" nicht glaubt sprechen zu dürfen. Weil man weiß, daß Schiller sich um die Zeit, da die „Braut von Messina" entstand, mit der griechischen Tragödie beschäftigt hat; weil man weiß, daß sich's dort um einen gewissen Schicksalsbegriff handelt; weil man weiß, daß Schiller selbst gelegentlich von dergleichen gesprochen hat — weil man das und noch einiges andere und nur viel zu viel weiß, glaubt man gar kein Recht mehr zu haben, die Tragödie, wie sie Schiller tatsächlich hingestellt hat, ganz einfach als solche sich anzusehen, ganz abgesehen von jenem Wissen. Denn eines pflegt man ja zumeist nicht zu wissen, nämlich wie es in einer Dichterseele beim Schaffen aussieht und zugeht, und daß des Dichters unbewußt waltende Poetenkraft oft hundertmal weiser ist als all seine gleichzeitigen theoretischen Erwägungen und Interessen; daß seine Geschöpfe, wenn sie einmal ihr eigenes Leben haben, es auch brauchen und oft ganz anders, als ihres Schöpfers Kunstverstand seinerzeit gedacht hatte — kurz, daß ein einmal dastehendes dichterisches Kunstwerk im Guten oder im Schlimmen sein Dasein und Leben für sich hat und behauptet.

Also die Grundzüge der Handlung, wie sie tatsächlich vorliegt! Isabella hat es endlich erreicht, daß ihre Söhne sich sehen wollen und in der väterlichen Halle zusammen-

treffen. Mit allem Aufwand der einschneidendsten mütterlichen Beredsamkeit erreicht sie noch mehr: die Brüder sehen sich einmal hell ins Auge und mit ihrer gewohnten raschen Leidenschaft werfen sie die Feindschaft hinter sich und fallen sich versöhnt in die Arme. Daß beide im Innern von der Liebe berührt sind, trägt sein gut Teil dazu bei, sie in friedliche Stimmung zu versetzen, und jeder hat nun nichts Eiligeres als seiner Liebe nachzugehen. Don Manuel tut es mit aller feierlichen Sicherheit des Besitzenden, der die Geliebte nur noch als Braut der Mutter zuzuführen und den Schleier des Geheimnisses jetzt, da es ihm so gefällt, wegzuziehen hat; Don Cesar tut es mit dem raschen Ungestüm der Werbung um die Langgesuchte, endlich Gefundene. Beide aber verfahren dabei gleich herrisch: Manuel mit allem breiten Pomp des Fürsten, der sich vor der Geliebten nun endlich als der zeigen will, der er ist — Cesar mit der herrischen Gewalttätigkeit, die der Geliebten gar nicht die Frage vorlegt: liebst du mich und willst du mein sein? — vielmehr als ein ganzer Fremder tritt er ihr gegenüber, erklärt sie vor Zeugen zu der Seinen und denkt gar nicht daran, daß sie auch eine andere Neigung und anderen Willen haben könnte. In diesem rasch gewalttätigen Liebesverfahren kommt er dem langsameren besitzfreudigen Bruder zuvor — und daß das möglich ist, daran trägt Beatrice selbst die Schuld: auch sie hat wieder einmal eigenwillig hinter dem Rücken des Bräutigams gehandelt. Statt in dem Garten zu bleiben, wohin sie Don Manuel gebracht hat, wo sie nur kurze Zeit seiner harren soll, ist sie in die Kirche hinübergegangen, die sie schon einmal gegen seinen Willen betreten hat — und dort haben die Späher des Bruders sie ausgekundschaftet. Das wissen freilich zunächst nur wir; für die handelnden Personen steht die Sache jetzt so erfreulich als möglich: ein förmliches Aufatmen geht durch die segenlose Fürstenhalle. Die Brüder sind nicht nur versöhnt, sondern gleich glaubt jeder, der beglückten

Mutter die Gattin zuführen zu können — und die zum ersten Mal ihres Lebens frohe und glückstolze Mutter überrascht sie mit der Mitteilung, daß den Brüdern auch noch eine Schwester werden soll, von der sie bisher keine Ahnung hatten. Heller klarer Himmel einmal über dem verdüsterten Hause —

„Aber auch aus entwölkter Höhe
Kann der zündende Donner schlagen —"

und sein erstes Rollen kommt in der Nachricht des alten Diego, daß die Fürstentochter, die er bringen sollte, aus dem Kloster verschwunden sei. Seeräubertat vermutet man, und so störend den Brüdern dieser Zwischenfall ist, so schwellt es doch ihr Empfinden höher, daß sie, die eben Versöhnten, nun eine gemeinsame Sorge um eine Schwester haben. Zur Rache, Rettung und Entdeckung wollen beide eilen — Manuel freilich schon mit dem Schatten einer bösen Ahnung im Gemüt: einige Zeichen haben ihn bedenklich gemacht. Um so rascher eilt er zuerst zu der Braut, um sich den Schatten durch Gewißheit zu verscheuchen — aber auch Cesar will schnell die Braut unter den Schutz der Mutter stellen, ehe er nach der Schwester auszieht — und nun ist das Unheil da, das die ganze Vergangenheit sorgfältig vorbereitet hat: die Brüder treffen zusammen in dem Augenblick, da Manuel durch Fragen an Beatrice der Gewißheit nahe gekommen ist, daß die Geliebte seine Schwester sei — in diesem Augenblick stürmt Don Cesar herein, sieht die Braut in des Bruders Armen, der alte Haß und das kaum besiegte Mißtrauen flammt fürchterlich wieder auf — er stößt den Bruder nieder. Noch weiß er nicht, daß die Braut seine Schwester ist, und als seine Braut sendet er sie der Mutter. Isabella empfängt sie als die aus Räuberhand gerettete Tochter — als ihr der Leichnam des älteren Sohnes gebracht wird, denkt sie nicht anders, als er sei im Kampfe um die Befreiung der Schwester gefallen. Aber als nun Beatrice aus ihrer Ohnmacht erwacht und Don

Cesar erscheint, da fällt der Donner nieder mit dem zündenden Blitz, der das ganze Fürstenhaus von Messina in Asche legt. Die Frauen zwar, nachdem sie sich vom ersten Entsetzen gefaßt haben, denken in dumpfer Ergebung an die Möglichkeit eines Weiterlebens, einer Heilung der Wunden durch Zeit und religiöse Übungen — Cesar aber sieht keinen anderen Ausweg, als über den Brudermord sich selbst zu richten, da niemand ist, der ihn richten dürfte.

Diese dramatische Handlung, auf jenen Voraussetzungen aufgebaut, ist in sich von völliger Konsequenz und einfacher Geschlossenheit; an keiner Stelle braucht man irgend eine fremde irrationale Macht — nenne man sie Schicksal oder wie sonst — zu bemühen, um die Handlung zu erklären: die Charaktere und der natürliche Ablauf der einmal ins Rollen gekommenen Vorgänge genügen hiezu vollauf. Das gibt auch ein Schicksal, und in diesem Sinne ist schließlich jede Tragödie eine Schicksalstragödie! Wer aber das dringende Bedürfnis nach irgend einem unverstandenen Rest hat, wo er von Schicksal soll reden dürfen, der mag sich trösten: irgend eine letzte Instanz bleibt ja auch noch hinter der Notwendigkeit des Charakters und der natürlich gegebenen Verhältnisse — man mag die griechische Moira oder den nach unerforschlichem Ratschluß waltenden Christengott oder was immer in jene letzte Instanz setzen, so läuft im Grunde alles auf dasselbe hinaus, d. h. auf ein Welträtsel, das noch keiner ganz durchdrungen und gelöst hat, das demnach auch über das Geschick des Einzelnen unter Umständen eine Macht übt, die er nur in Beugung verehren kann, wenn er weise ist. Etwas ganz anderes ist es nun freilich, wenn es sich nicht um diese allgemeine letzte Instanz und ihre Rätsel handelt, sondern darum, daß in einem gegebenen Falle, für ein bestimmtes Geschlecht, eine Familie, einen Einzelnen — ohne jeden ersichtlichen Zusammenhang mit jener teilweise eben doch erkennbaren höheren Weltordnung — ein ganz willkürliches Vernichtungsgeschick

extra präpariert und vorausverkündigt wird, etwa an gewisse sinnlos mechanische Umstände oder Gegenstände geknüpft wird und sich nun vollziehen muß als ein unfehlbares und unverständliches Fatum, unabhängig von des Menschen Willen und Charakter, ja gegen diesen, ihn von außen herein am Kragen packend und am Schopfe führend, außerhalb der natürlichen Ordnungen der Lebensvorgänge und ihres naturgemäßen Verlaufes. Ein solches „Schicksal" waltet, genau besehen, nicht einmal in der griechischen Ödipussage, geschweige denn in den Sophokleischen Ödipustragödien, davon ist vollends in der Handlung der „Braut von Messina" und ihren Voraussetzungen weitum keine Spur.

Höchstens könnte es sich fragen, ob nicht wenigstens in der Auffassungsweise der handelnden Personen, der Isabella wenigstens und des Chores, eine Rechtfertigung für die Annahme liege, daß Schiller irgendwie doch eine Schicksalsidee dieser Art habe zum Ausdruck bringen wollen?

Wie steht es in dieser Beziehung mit Isabella? Nun, bis zur Peripetie steht die Sache einfach und klar: Isabella glaubt unbedingt an alles, was Orakel, Traumdeuterei und dergleichen, was eine Vorausbestimmung und Vorausverkündigung des Einzelschicksals in diesem Sinne heißt. Sie macht dabei nur den Unterschied zwischen Götzendienerorakeln und Orakeln, die aus dem Munde frommer christlicher Mönche kommen. Und auch noch kurz vor der Peripetie glaubt sie dem, was der Einsiedler ihr durch ihren Boten sagen läßt: die Tochter sei gefunden von dem älteren Sohn. Sie glaubt und handelt diesem Glauben gemäß — und dagegen ist gar nichts einzuwenden: wir brauchen ja nicht mitzuglauben, der Dichter mutet uns nicht zu, was er in der „Jungfrau von Orleans" uns zumutet — wir können Isabella ruhig glauben lassen, was sie will, und zusehen, wie weit sie mit ihrem Glauben kommen wird. Von vornherein aber hat man den Eindruck, daß sie willig eben das glaubt, was ihr paßt: die Deutung des Mönches entspricht ihren berechtigten

Wünschen, dem Anliegen des Mutterherzens, während die Deutung des Arabiers dem schnurstracks entgegenläuft. Hätte der Arabier anders prophezeit, sie würde ihn schwerlich so verächtlich als Götzendiener behandeln; und hätte des Mönches Orakel mit jenem zusammengestimmt in der Prophezeiung des Unheils, sie hätte, so wie sie ist, ohne Zweifel trotzdem versucht, die Tochter zu retten. Was der Mensch glaubt oder nicht glaubt, und vollends, wie weit er von seinem Glauben sein Handeln bestimmen läßt, das hängt bis auf einen hohen Grad von seinem Gesamtcharakter ab und ergibt deswegen oft seltsame Widersprüche, die doch im Grunde keine sind, sondern nur eben Äußerungen des Charakters. Das zeigt sich denn auch bei Isabella rasch, sowie die Zeichen und Orakel ihr gegen Wunsch und Willen gehen: der Bericht des Boten von der symbolischen Handlung des Einsiedlers setzt sie schon in Zweifel und Verwirrung; und dann, wie die Tatsachen sprechen und die Wendung eintritt, wie Beatrice zwar gefunden ist, aber die Leiche Manuels ihr auf dem Fuße folgt, wie gar Don Cesar als der Mörder des Bruders vor der Mutter steht — da verhält sich Isabella genau so, wie sich ein kräftiger, eigenwilliger Charakter verhält, dem sein Glaube nichts anderes war als Ausdruck für Wunsch und Bedürfnis — wie er sich verhält, wenn nun die Mächte, von denen er die Erfüllung seines Willens erwartet hat, sich versagen, wenn ein fürchterliches Geschick auf einmal den ganzen Betrug einer selbstsüchtigen Gläubigkeit enthüllt: das ganze Gebäude dieses Glaubens stürzt mit einmal zusammen, in verzweifelter Negation alles bisher Geglaubten stellt sich der Charakter nur wieder auf sich selbst. Da das Gemüt aber theoretisch, vorstellungsmäßig doch nicht schnell von dem bisher Geglaubten loskommt, so werden die Götter, Orakel, Gebetswirkungen, oder was es sei, doch noch als objektiv vorhanden angenommen, aber man trotzt ihnen jetzt, man lästert und höhnt sie, wenn man die Stärke des Charakters dazu hat — und Isabella hat

sie. Das letzte Wort, mit dem sie aus dieser Scene abgeht:

„— alles dies
Erleid ich schuldlos; doch bei Ehren bleiben
Die Orakel und gerettet sind die Götter“ —

— wäre ganz im Widerspruch mit dem Charakter und der Situation mißverstanden, wenn man es als ernste Anerkennung und Beugung vor den Orakeln und Göttern nehmen wollte: nein, es ist der schneidende Hohn des verzweifelten Unglaubens, in den ein törichter, selbstsüchtiger Glaube und Überglaube umgeschlagen ist. Isabella verhält sich zu ihrem Glauben an Orakel und Traumdeutung und spezielle Schicksalsprädestination gerade wie Wallenstein zu seinem astrologischen Glauben: solange die innersten Regungen des Charakters mit dem Glauben zusammenstimmen, ist alles recht und gut, und der Glaube ist ein bequemes Symbol für die Vorgänge in der eigenen Seele — sowie beides nicht mehr zusammenstimmt, mögen all diese Glaubenssymbole gehen, wohin sie wollen, auf sich selbst allein steht der Charakter wieder, nur in seiner Brust sind seines Schicksals Sterne. Und wenngleich Isabella später von ihrem wilden Trotz wieder abläßt, in der Form ihres früheren Glaubens dem Sohne wieder Trost zuspricht, von Gnadenbildern, Loretto, Tempeln auf der Stätte des Mordes spricht — ach, das sind arme Worte, sie können der nicht mehr aus innerster Seele kommen, die vorher so gelitten und getrotzt hat; das ist das stumpfe Gewohnheitslallen einer innerlich fertigen Seele, die in der Tat bald nichts mehr zu hoffen und zu fürchten haben wird.

So steht es mit dem Schicksals- und Orakelglauben der Isabella: einerseits ist er lediglich subjektive Sache des Charakters und als solche ein wirksames dramatisches Moment für die Tragödie; andererseits vollzieht sich gerade in Isabella objektiv die Auflösung und Selbstzersetzung dieses Glaubens, erfährt er seine einschneidendste, vernichtendste Kritik. Anders verhält sich in jener Scene Beatrice: sie

bleibt dem fatalistischen Glauben getreu und schilt die Mutter blödsichtig, daß sie sich weiser gedünkt und den Todesgöttern ihren Raub frevelnd vorenthalten habe. Dieses eben aus dem Kloster kommende Mädchen läßt sich noch von einem Glaubenswahn imponieren, den die Mutter, die lebens- und leidenserfahrene, mit der siegenden Macht des Charakters sprengt und in Nichts auflöst.

Nun aber der Chor! Er hält ja aller Kritik der Isabella gegenüber unweigerlich fest an dem Glauben:

> „Die Orakel sehen und treffen ein,
> Der Ausgang wird die Wahrhaftigen loben!“

Er verkündigt ja den ganzen fatalistischen Schicksalsglauben in aller Stärke und Deutlichkeit:

> „Wie die Seher verkündet, so ist es gekommen,
> Denn noch niemand entfloh dem verhängten Geschick.
> Und wer sich vermißt, es klüglich zu wenden,
> Der muß es selber erbauend vollenden.“

Da ist ja eine „Schicksalsidee“ ausgesprochen, wie sie deutlicher keine griechische Sage, keine Wernersche oder Müllnersche „Schicksalstragödie“ aussprechen kann. Und sind wir denn nicht berechtigt und verpflichtet, in diesem Drama, in dem der Dichter das Lyrische so streng vom Dramatischen gesondert hat, in den lyrischen Aussprüchen des Chors vor allem die eigentliche Meinung des Dichters selbst zu erkennen — ganz abgesehen davon, wie die handelnden Personen sich subjektiv zu der Sache stellen? Ja, das wäre so, wenn der Chor — dieser Chor — nur das lyrische Sprachrohr des Dichters, nur der „allgemeine Begriff“ wäre, von dem Schiller in seiner Vorrede spricht. Aber tatsächlich und nach Schillers eigener Meinung ist er nicht nur das, er ist zugleich Individium — „wirkliche Person“, „blinde Menge“, wie Schiller sich ausdrückt — eine dramatische Collektivperson, die mit den Voraussetzungen der dramatischen Handlung in ganz bestimmten Beziehungen steht. Dem Herrengeschlecht gegenüber vertritt der Chor

das Volk von Messina, das knechtsinnig ohnmächtige, freien Urteils, selbständigen Willens und Charakters bare Volk, das „sich lobt, niedrig zu stehen", sich gern „verbirgt in seiner Schwäche", das höchstens grollen und murren und Betrachtungen anstellen kann, aber nicht handeln und frei sich selbst bestimmen. Diesen Unfreien mit ihrem dumpfen Sinn sitzt der knechtisch ängstlich fatalistische Aberglaube wie angemessen, sie dürfen auf diesem Standpunkt verharren, und wenn die Kritik eines Herrencharakters wie Isabella ihren Glauben hundertmal in wirre Fetzen reißt. Ja, ihnen ist es eine gewisse schadenfrohe Genugtuung, an diesem Glauben festzuhalten — das ist die einzige Rache der Unterdrückten, zu sehen und sich daran zu weiden, wie ein unabwendbares Geschick sich an den Herrschern vollzieht. Daß dies Geschick aus dem Charakter des Herrschergeschlechts heraus sich vollzieht, daß Träume und Orakel nicht die regierenden Mächte sind, sondern nur, sofern sie geglaubt werden, die psychologische Vermittlung für das aus dem Charakter und einer viel höheren Weltordnung sich webende Geschick — das brauchen diese im Grunde engen Köpfe trotz all ihrer sonstigen Weisheitssprüche nicht zu begreifen; sie mögen sich an dem kleinen tückischen Fatum erbauen, das allein ihr kurzsichtiges Auge zu sehen vermag. Dem Dichter aber, der die dramatische Handlung so gebildet hat, wie sie tatsächlich einmal ist und entscheidet, läßt sich die Anschauung des Chors durchaus nicht ohne weiteres auf seine Rechnung setzen.

Und ebensowenig wird etwas Wesentliches an dem Stand der Sache dadurch geändert, daß ja faktisch die Orakel allerdings eintreffen, daß beide Traumdeutungen — beide! — in ihrer Art recht behalten. Schon ihr Widerspruch in jeder Hinsicht, ihre Herkunft aus zwei ganz verschiedenen subjektiven Quellen, macht sie verdächtig und beraubt sie des Anspruchs, als objektiv waltende Mächte gelten zu dürfen; und dann zeigt ja die ganze dramatische Handlung mehr als

deutlich, daß nur die Verwendung, welche die Charaktere ihnen geben, ihnen zu ihrer Wirksamkeit verhilft: ohne das wären sie nichts, wirkungs- und machtlos. Das Schicksal behält recht — ja! Aber nicht jenes kleine ärmliche, für den bestimmten Fall extra zugeschnittene, in willkürlichen und zweideutigen Orakeln sich kundgebende Verhängnis, das gar kein Recht hat, sich als Schicksalsmacht zu gebärden — sondern recht behält wieder einmal jenes große, gigantische Schicksal, das als natürliche und sittliche Weltordnung den Willen, den Charakter als Mittel wählt, sich zu manifestieren und sich seine Anerkennung zu erzwingen. Der Satz des Wallenstein hat auch hier seine Geltung:

„Recht stets behält das Schicksal, denn das Herz
In uns ist sein gebiet'rischer Vollzieher."

Kurz: genau und unbefangen die Dinge genommen, wie sie liegen, ist auch in all diesen Beziehungen kein wesentlich anderer Schicksalsgedanke in der „Braut von Messina" zu finden als im „Wallenstein", als in jeder echten Tragödie.

Eine ganz andere Frage aber ist, ob nicht in der Verkettung des dramatischen Geschehens da oder dort Zufälle walten, welche die streng überzeugende Notwendigkeit durchlöchern? Ein Zufall scheint es, daß Don Manuel auf der Jagd Beatrice trifft — und das ist ja ein sehr wichtiger Umstand, ohne den fast die ganze Handlung nicht wäre. Wohl, aber ein solcher Zufall, wenn es einer ist, tritt im Leben hunderttausendmal ein — ob ein Geschick daraus wird, hängt davon ab, wie ihn der Mensch ergreift und weitergestaltet. Und es ist nicht einmal der reine Zufall: Manuels wilde rücksichtslose Art ist es, die ihn auf der Jagd auch vor dem geweihten Gebiet des Klosters nicht Halt machen läßt; und wie er nun zugreift und eingreift in den Frieden des Klosters und die Seele der Beatrice — das ist wieder ganz seine und seines Geschlechtes Art und seine Verantwortung. Ferner ist es wohl auch ein *solcher* Zufall, daß Don Cesar gerade in dem Augenblick in dem Garten

erscheint, als Don Manuel im Begriff ist, das Geheimnis zu entdecken: die Braut sei die Schwester. Aber daß nun Don Cesar, wie er Beatrice in des Bruders Armen sieht, ohne weiter zu fragen und Aufklärung zu verlangen, sofort zustößt: das ist nicht Zufall, sondern Charakter. Und so ist's mit allem anderen, was man etwa zu den Zufällen des Stückes rechnen könnte — ausgenommen Einen Umstand, den Schiller freilich mit aller technischen Kunst zu verdecken gesucht hat: in jener Scene, da die Nachricht vom Verschwinden der Beatrice kommt, und die Brüder, ehe sie ausziehen, die Geraubte zu suchen, vorher noch dies und das wissen und erfahren sollten — da erfährt immer der eine das, was für den andern Wert hätte, und umgekehrt; erführe jeder gerade das, was für ihn Sinn und besondere Bedeutung hätte, so wäre die ganze tragische Verwicklung gelöst, und das Stück wäre schiedlich-friedlich zu Ende. Das aufgeregte Hinundherlaufen, wodurch eine lösende Verständigung verhindert wird, ist nun ja bis auf einen gewissen Grad in der ganzen Situation motiviert — aber sowie man nur einmal den Gedanken faßt, daß es ja nur an einer Minute, einer Frage, einem Wort hinge, an einem Haar — und die ganze tragische Verwicklung wäre beendigt: so steht man allerdings unter dem Eindruck des Zufälligen, und zwar des Zufälligen, das wegen seiner völligen Willkür höchstens in der Komödie, nicht aber in der Tragödie sein Recht hat. Hier ist ein Riß, ein Bruch, der sich nicht leugnen läßt; der bühnentechnisch so gewandte Schiller hat hier ein technisches Kunstwerk gemacht, um den Riß zu verdecken — „der kluge Techniker", sagt Bulthaupt, „hat hier das Gewissen des sorgfältigen Dramatikers beschwichtigt" — aber der Zuschauer läßt sich nicht mehr beschwichtigen, sobald er einmal hinter den Kunstgriff gekommen ist. Und dennoch: auch das erwägt man eigentlich nur mit dem Verstande, wenn man Ruhe und Zeit dazu hat; unter dem unmittelbaren Eindruck des Werkes trägt die Wucht und Macht

des Ganzen auch den darüber hinweg, der den künstlich vernieteten Riß kennt.

Was ist nun nach dem allem das Ergebnis in Hinsicht auf die tragische Wirkung? Muß man sich auch hier wieder mit der „tragischen Schuld" auseinandersetzen? Das scharfzugespitzte Schlußwort von der Schuld als der Übel größtem scheint es unumgänglich zu machen, und die oft gehörte Behauptung, eben an einer zuzurechnenden Schuld fehle es hier, die freie Verantwortlichkeit der Handelnden sei aufgehoben — und dergleichen! Daß dem nicht so ist, daß im Rahmen der dramatischen Handlung sich die handelnden Personen vollkommen frei bewegen, das heißt: ohne einen andern Zwang als den, der aus den Charakteren und den mit ihnen in engster Wechselwirkung stehenden natürlich menschlichen Verhältnissen kommt — das haben doch wohl die bisherigen Ausführungen gezeigt. Und was oben über das Verhältnis der einzelnen Willensakte zum Gesamtcharakter gesagt wurde, das gilt erst recht hier, wenn ausdrücklich eine Schuldfrage gestellt wird. Gerade die „Braut von Messina" betont es mit aller Stärke: des Menschen Schuld, die ihm zum Schicksal wird, ist nicht etwas Vereinzeltes, außer allem Zusammenhang durch einen willkürlichen Einzelentschluß Hervorgebrachtes — sie ist vielmehr das notwendige Ergebnis einer langen Reihe von Voraussetzungen, unter denen sich der Charakter gebildet hat — so gebildet, daß er im gegebenen Fall sich so entscheiden muß — muß von innen her, aus sich und insofern frei und verantwortlich — sich verantwortlich aber zugleich auch den großen natürlichen und sittlichen Daseinsordnungen. Freiheit und Notwendigkeit sind — wie überhaupt, so insbesondere auch im ethischen Sinn — nur zwei Seiten einer und derselben Sache, zwei sich korrespondierende Äußerungsweisen einer und derselben lebendigen Energie. So lange man das nicht zu denken versteht, kommt man mit dem Willens- und Freiheitsproblem auf keinen grünen Zweig, philosophisch nicht

und ästhetisch nicht. In diesem Sinn aber haben alle handelnden Personen der „Braut von Messina“ ihr Schicksal verschuldet, mögen sie nun über Schicksal, Träume, Orakel, Zeichen und Vorbedeutungen theoretisch denken und reden, glauben oder nicht glauben, was und wie sie wollen, mag der alles betrachtende und besingende Chor sich dazu stellen und sich's zurechtlegen, wie er will und kann. Was aber diese Schuld vom Boden des allgemein Ethischen auf den des speziell Tragischen hinüberstellt, das ist: daß sie zum Leiden wird, zur leidvollen Lebenszerstörung — und daß das geschieht nicht an lebensuntüchtigen, von Haus aus dem Verkommen und der Zerstörung verfallenen Naturen, sondern an lebenskräftigen, ja besonders kraftvollen, mächtigen, herrenmäßigen, im physischen oder ethischen Sinn ausgesprochen lebenstüchtigen Naturen — Naturen, an denen man etwas anderes als leidvolle Lebenszerstörung sehen zu dürfen erwartet hätte, die aber doch (und hier wird das Tragische dramatisch) nicht anders können, als sich selbst aus sich her diese Zerstörung schaffen. In diesem inneren Widerspruch — das bestätigt sich auch hier wieder — liegt das psychologische Wesen aller tragischen Wirkung; und daß die Anschauung dieses Widerspruchs an einem bestimmten und bedeutenden Einzelfall — ästhetische Lust gewährt statt Unlust, das ist psychologisch begründet in der Überwindung des Widerspruchs durch die Anschauung der Notwendigkeit und dadurch, daß wir uns persönlich mitleidend hineinfühlen können. Und genau soweit wird dieses Tragische zugleich dramatisch, als der tragisch Leidende sich seine leidvolle Lebenszerstörung selbst aus dem innersten Lebenswillen seines Charakters erschafft. „Tragische Schuld“ als Schuld in der Tragödie — wenn denn doch immer wieder nach ihr gefragt werden soll — ist immer wieder nichts als innere Leidensnotwendigkeit eines kräftigen und bedeutenden Lebenswillens im Kampf mit bestimmten gegebenen Verhältnissen, die den allgemeinen Daseinsordnungen entsprechen.

Diese innere Leidensnotwendigkeit trägt in der „Braut von Messina“ jeder der vier Hauptcharaktere mit sich, nicht, wie sonst wohl, nur ein Hauptheld; wie der gemeinsame Familiencharakter in der dramatischen Handlung gemeinsames Geschick bedingt, so prägt er sich auch als tragisches Leiden in allen Familiengliedern aus, immerhin natürlich in jedem wieder individuell und in verschiedener Stärke. Am stärksten in Isabella. Das ist wieder eine jener hohen Frauengestalten Schillers, die ihre ganze Umgebung beherrschend überragen, die aber herrschen mit durchaus weiblichen Mitteln, mit der Energie des seelischen Innenlebens und seiner beredten Äußerung, mit jener eigentümlich weiblichen Mischung von rascher Intuition und sicherem Wirklichkeitssinn. Mit welch imponierender Sicherheit steht sie den Ältesten von Messina gegenüber, mit welcher leidenschaftlichen Beredsamkeit des Mutterherzens dringt sie auf die Söhne ein, mit scharfem Instinkt gerade die Punkte treffend, an denen sich's entscheiden muß. Und wiederum: mit welch unerbittlichem Wirklichkeitssinn packt ihre erwachende Kritik den ganzen Wahnglauben, der bis dahin dumpf über den Vorgängen gelegen ist, gerade an den Stellen, an denen er in Stücke gehen muß. Herrin ist sie vom Wirbel bis zur Sohle, sogar den Göttern gegenüber ist sie im stande, das letzte Wort zu behalten. Aber dieses gewaltige Weib schafft sich nichts als Leiden: dem Manne, dem sie in eine mit Frevel begonnene Ehe gefolgt ist, ist sie zwar ebenbürtig, aber als Weib doch nicht gewachsen — gegen seinen Willen kann sie nur mit Heimlichkeiten aufkommen und schafft eben dadurch die Grundlage zu allen unheilvollen Möglichkeiten der Zukunft; mit weiblicher Neigung zur Übergläubigkeit folgt sie den Aussprüchen frommer Männer, so lange diese ihren Wünschen entsprechen — und mit leidvollem Hohne muß sie ihrem Glauben den Abschied geben, als er sie getäuscht hat; mit siegender Macht des Mutterherzens hat sie die streitenden Söhne vereinigt — aber eben diese rasche, fast gewaltsam

zu nennende Versöhnung birgt den Keim zum Schlimmsten, zu dem raschen und tötlichen Wiederaufflammen des alten Mißtrauens; mit aller unbändigen Leidenschaft ihrer Seele beklagt sie den getöteten Sohn und verflucht den andern — aber am Ende muß sie den Fluch zurücknehmen, den noch übrigen Sohn anflehen, daß er lebe, und in innerem Tod verstummend auch ihn verlieren. In all dem bleibt sie immer sich selbst getreu, immer groß und stark, aber immer muß sie leidend sich selbst zerstören: denn all das wäre nicht so, wenn sie eine weiche schmiegsame weibliche Natur von jeher gewesen wäre oder je hätte werden können. Wenn sie sagt: „alles dies erleid' ich schuldlos", so hat sie recht, sofern sie keine Schuld im gewöhnlichen moralischen Sinne zu büßen hat — ihre ganze Schuld ist tragische Leidensnotwendigkeit eines großlinigen starken Charakters.

In scharfem Gegensatz zu ihr leidet ihre Tochter Beatrice. Sie zeigt eine andere Spielart des Tragischen: sie leidet nicht in erster Linie durch sich selbst, vielmehr durch andere; ihr Geschick wird ihr von den Ihrigen gemacht, vom Vater, dann von der Mutter, dann vom älteren Bruder, dann vom jüngeren, von beiden in ihrem Konflikt. Sie erhält ihr Geschick zugemessen wie ein Mädchen, dem noch kein eigener Wille vergönnt ist. Aber auch sie hat den Charakter der Familie: der Familientrotz und das Heimlichtun regt sich auch in ihr — es sind keine großzügigen Regungen wie bei der Mutter, sondern kleine, fast kleinliche Mädchensachen, aber auch sie greifen ja in die Entwicklung des Geschickes verhängnisvoll ein. Und wie das leidvolle Geschick sich vollendet, da sinkt sie immer mehr in Passivität: bis zum Schlusse hält sie an dem Glauben fest, den die Mutter längst weggeworfen hat; sie von allen hat am meisten fatalistischen Glauben — woher sollte sie auch die Kritik dafür nehmen, ohne einfach nachzuplappern? Das weltentfremdete Mädchen aus dem Kloster kann sich nur als die zum Opfer Bestimmte betrachten und beklagen, und ihr höchster Heroismus

ist, daß sie dies Opfer auch sein will. Was also in dieser Gestalt das Leiden tragisch macht, ist nicht die Größe und trotzige Kraft des Lebenswillens, nicht Aktivität des Charakters wie bei Isabella, sondern Passivität mit einigen verhängnisvollen Regungen von Selbsttätigkeit. Aber diese Passivität ist verbunden mit einer anderen dem Leben zustrebenden Energie: mit dem Glücksbegehren und Sehnen nach Schönheit weiblicher Jugend. Das Liebeverlangen, das die Liebeverlassene aus des Klosters Sicherheit dem kühnen Entführer in die Arme liefert, die rührende Verlassenheit der Liebenden und das Licht der Schönheit, das sich um sie breitet, das gibt ihrem Leiden den tragischen Charakter: denn das alles möchten wir nicht leiden sehen, sondern leben sehen, und wir leiden mit, wenn wir's leiden sehen müssen. Immerhin liegt es in der Natur der Sache, daß Beatrice als dramatische Gestalt eine schwächere tragische Wirkung übt als die andern — in diesem Punkt kann ich wie bei Max und Thekla nicht mit Bulthaupt übereinstimmen. Tragisch an sich aber ist auch sie.

Die Brüder sodann stehen auch in tragischer Hinsicht zwischen Mutter und Tochter. Ihr Leiden entwickelt sich vor unsern Augen bis zur völligen, auch äußeren Lebenszerstörung. Als wilde Kraftnaturen sind sie echte Söhne ihres Geschlechts; würden sie in der Schlacht gegen einen fremden Feind fallen, so möchte ihr Tod als schöner Heldentod gefallen, aber er würde nicht tragisch ergreifen. So aber haben sie ihre Kraft zunächst in Bruderfehden verschwendet, doch zu rechter Zeit noch, um nicht darin häßlich zu werden, sammeln sie sich auf der Mutter vermahnende Rede — in der Fülle jugendlicher Kraft und warmen Gefühls stehen sie als versöhnte Brüder der stolzen Mutter zur Seite, jeder freut sich, ihr die Braut zuzuführen, und jeder ist bereit, nach der verlorenen Schwester auszuziehen, und sicher, sie zu finden. Aber eben die rasche, überschäumende, maßlose Lebenskraft, die so voll im Safte steht, bringt das Leiden und die

Lebenszerstörung: der Bruderkampf und die angesponnenen Liebesabenteuer, die vor der Versöhnung liegen, lassen sich nicht ungeschehen machen und schlingen verworrene Fäden in das neu zu knüpfende Gewebe hinein. Die rasche Leidenschaftlichkeit, mit der sie sich jetzt ohne weitere Prüfung in die Arme fallen, wie sie vorher blindlings sich bekämpft haben, kann das Mißtrauen nicht mit Einem Schlage ausrotten: eine einzige unglückliche Verkettung von Umständen kann es jeden Augenblick wieder wachrufen — und diese Umstände treten ein, der alte Haß lodert wieder auf, und der Brudermord ist da. Jetzt mit ganz anderer Wirkung, als wenn in den früheren Fehden einer den anderen erschlagen hätte: das wäre nicht tragisch gewesen, weil nicht anders zu erwarten; jetzt wirkt es tragisch, weil gegen unser Erwarten und doch in der Sachlage und in den Charakteren begründet. Und zwar vollzieht sich die tragische Lebenszerstörung bei jedem der Beiden in einer ganz besonderen, seinem Charakter entsprechenden Weise. Der in seiner Art bedächtigere, zurückhaltende Manuel hat eben auch den Charakterzug eigenwilligen Heimlichtuns stärker in sich ausgebildet — und eben dadurch, daß er nicht bei Zeiten dem Bruder gegenüber offen ist, der gerade über seine Liebesgeheimnisse mit ihm reden möchte, gerade dadurch trägt Manuel sein wesentliches Teil dazu bei, die unheilvolle Situation herbeizuführen: in dem Moment, da er endlich sich bemüht, Klarheit zu schaffen, überrascht ihn ein Zuspät, der Tod. Cesar aber hat, wie schon bemerkt, am wenigsten von dem Mißtrauen und Heimlichtun der Familie, er ist verhältnismäßig der Offenste von allen; aber ebendamit ist er auch der Rascheste und Unbesonnenste, und wenn einmal der alte Haß und das Mißtrauen bei ihm wieder geweckt werden, so muß *er* am heftigsten und wildesten zufahren — daß *er* zum Brudermörder wird und nicht der andere, ist in seinem Charakter wohlbegründet.

Und ganz diesem Charakter entsprechend ist es nun auch, daß an ihm und durch ihn sich die Katastrophe vollends in

völliger Offenheit und Klarheit vollzieht, daß er mit hellem versöhntem und versöhnendem Bewußtsein die letzten tragischen Konsequenzen für sich und die anderen zieht, das Gericht ergehen läßt, das kein anderer halten kann als er. Indem er sich selbst richtet, richtet er auch Mutter und Schwester, das ganze unselige Geschlecht der Herrscher von Messina. Es ist zu Ende mit ihm und all seinen Gewalttaten: nicht Empörung des Volkes, nicht ein fremder Herrscher hat der Herrschaft dieses Geschlechtes ein Ende gemacht — das Geschlecht selbst hat eben aus seiner Natur heraus, die keinen anderen Grundtrieb hat als den eigenen ungebändigten Herrenwillen, sich und seiner Herrschaft ein Ende gemacht; und indem der sterbende Don Cesar sich selbst den Todesgöttern und den Manen des Bruders opfert, gibt er zugleich jenen hohen ewigen Ordnungen die Ehre, welche auch über den höchsten Herren der Erde walten und sich siegreich behaupten. Das ist ein nicht zu übersehendes Moment der tragischen Versöhnung — und es wirkt doppelt kräftig, weil Cesar nicht mehr in dem blinden Triebe handelt, der bisher alle beherrscht und im letzten Grunde alles Unheil verschuldet hat, weil er vielmehr jetzt mit offenen, sehenden Augen einer ewigen Ordnung die Ehre gibt, vom Lebenwollen durch das Leidenmüssen zum Sterbenwollen sich hindurchgerungen hat. Dieses Durchdringen zur Klarheit aus all der wirren Leidenschaft und all dem trüben Wahn spricht sich in den letzten Scenen aufs bestimmteste aus und löst zugleich alles, was von dumpf fatalistischem Glauben durch die Gemüter gegangen ist, in die Beugung vor dem wahren großen Schicksal und seinen ethischen Forderungen. Was für Ausdrücke sich auch hier noch finden mögen von dem, „was versprochen ward“, vom Recht der „Todesgötter“ und dergleichen: es ist doch deutlich, wie sich das alles lichtet, wie der höhere Schicksalsgedanke des wahrhaft Tragischen sich aus dem trüben Schicksalswahn herausringt. Und das muß man wohl beachten, wenn man sich gründlich überzeugen will, daß die

„Braut von Messina“ mit jener vielberufenen „Schicksalsidee“ im übeln, kleinlich-fatalistischen, engbrüstigen Sinne nicht nur nichts zu tun hat, sondern mit ihr geradezu gründlich aufräumt.

Das führt aber auch noch auf die Erklärung dafür, warum dem weniger scharf und genau hinsehenden Blicke es allerdings scheinen kann, als ob sich's um ein derartiges Schicksal handeln solle. Nicht die Träume und Traumdeutungen an sich berechtigen zu einer solchen Auffassung: sie üben ja faktisch keine Macht, die nicht seelisch durch die Charaktere vermittelt wäre; nicht der Glaube der handelnden Personen berechtigt dazu: er ist ja eben nur subjektiv treibendes Moment, nicht objektives Fatum; nicht die Sprüche des Chors berechtigen dazu: der Chor darf als das Volk von Messina auf dem fatalistischen Boden stehen. Aber der Stil ist's, die Sprechweise, die durch das ganze Stück geht, was allerdings immer wieder den Eindruck machen kann, als ob Schiller doch jene enge Schicksalsidee zum Ausdruck bringen wollte. In dem Völker- und Religionsmischmasch auf Sicilien, der zu den Voraussetzungen des Stückes gehört, wo enger mittelalterlicher Christenglaube mit mohammedanisch-fatalistischer Weltauffassung und Nachwirkungen griechischer Schicksalsgedanken sich verbinden — in dieser Voraussetzung liegt's, daß Schiller einen Ton, eine Art sich auszudrücken für sein Drama geschaffen hat, die allerdings voll ist von — man möchte sagen — konventionellen Redensarten und Wendungen, wie sie der ängstliche Wahn für seine kleinen Schicksalsvorstellungen zu allen Zeiten und in allen Religionen gebraucht hat. Dazu kommt, daß Schiller in der „Braut von Messina“ von den romantischen Anwandlungen der „Jungfrau“ noch einmal (ehe er im „Tell“ einen neuen Stil gewinnt oder seinen deutschen Jugendstil erhöht wiedergewinnt) zu der klassizistischen Neigung zurückkehrt, zum Stilisieren des Ausdrucks in Anlehnung an antike Vorstellungen und Mythologieen. Nimmt man noch das dazu,

so erklärt sich's, daß so Viele durch diesen Schleier hindurch nicht ins eigentliche Wesen dieser Tragödie zu sehen vermögen — namentlich alle diejenigen nicht, welche zwar genug gelehrtes Wissen über ein bestimmtes Drama, aber zu wenig ästhetisch-dramaturgische Einsicht in das innere Leben des Dramas und der Tragödie haben. Aber am Schlusse der „Braut von Messina", eben in Don Cesars Worten, da sollten doch jedem die Augen aufgehen: da lichtet sich's, da bricht das reine Licht des wahren, ewigen Schicksals aus den Nebeln eines mißverstandenen Schicksals heraus.



Zehntes Kapitel.

Tell. — Demetrius. — Schluß.

Noch ein Schauspiel und ein verheißungsvolles Tragödienfragment — und Schiller läßt die Feder fallen. Es ist ein seltsamer Ausgang: der Tragiker Schiller hat seine, einen Augenblick ins Unsichere gekommene, Kraft mit der „Braut von Messina“ in einer Weise wieder gesammelt, daß er selbst und Goethe bei der Bühnenaufführung des Werkes den Eindruck hatten, sie sehen zum erstenmal eine „wahre Tragödie“; und es ist und bleibt eine wahre Tragödie trotz aller Anfechtungen, nur ist's nicht die erste, nur zeigt sie in Stoff und in der Behandlung der äußeren Form gewisse kühne Besonderheiten, die einer Wiederholung widerstreben. Und nun bringt der geborene Tragiker auf einmal etwas ganz anderes als eine Tragödie: eines der wenigen Schauspiele in der Literatur, die nicht Tragödie und nicht Komödie sind und dennoch Stand und Stich halten — ein Drama, das zu den vollendetsten Leistungen des Dichters selbst gehört, ihn wieder in der vollen Sicherheit seiner eigenen Art und in erhöhter künstlerischer Reife zeigt, in der er alles wagen kann. Und als er sich so ausgerüstet wieder an eine große Tragödie gemacht hat — da bricht plötzlich, wenn auch lange vorbereitet, sein eigenes Todesgeschick herein.

Am „Tell“ kann man, gerade weil er keine Tragödie ist und doch von einem Tragiker ersten Ranges stammt, in höchst belehrender Weise sehen, unter welchen Bedingungen allein ein sogenanntes Schauspiel gelingen kann, etwas

anderes werden kann als eine verpfuschte Tragödie oder Komödie. Es gibt noch einige wenige andere Schauspiele in der deutschen Literatur, an denen das gleichfalls zu sehen ist, aber bei Schillers „Tell“ liegen die Bedingungen ganz besonders günstig. Lessings „Nathan“, Goethes „Iphigenie“, Kleists „Prinz von Homburg“ stehen unter ähnlichen Bedingungen — und das Gemeinsame in allen ist ein Doppeltes. Einmal ist in dem Konflikt zwischen Leben und Leiden, der unter anderen Umständen zum Tragischen führen müßte, der Lebenswille von vornherein der Leidensnotwendigkeit in einer Weise überlegen, daß ein eigentlich tragischer, tötlicher Konflikt gar nicht aufkommen kann, daß der Dichter ihm nicht erst die Spitze abzubrechen braucht, um eine tragische Katastrophe zu vermeiden. Diese Überlegenheit des Lebens liegt sowohl in den Charakteren als in den Verhältnissen, das einmal stärker hier, das andre Mal stärker dort oder auch gleich stark in beidem. Das andere aber ist, daß die besondere Art des Stoffes es gestattet, den dramatischen Konflikt völlig zum Austrag zu bringen innerhalb der Grenzen, welche das Wesen des Dramas und seine Technik einmal unerbittlich zieht. Das alltägliche Leben bringt Konflikte genug, bei denen der Sieg des Lebens von vornherein gewiß ist; aber in den meisten Fällen ist der Konflikt entweder nicht bedeutsam genug, um überhaupt für ein dramatisches Kunstwerk auszureichen, oder der Austrag des Konfliktes vollzieht sich in einer so allmählichen, vielfach vermittelten und in seinen Momenten auseinanderliegenden Weise, daß er der dramatischen Konzentration und Zuspitzung widerstrebt — oder aber der Konflikt drängt nach der komischen Seite und kann nur durch den Humor für dramatische Schürzung und Lösung tauglich gemacht werden. Dagegen ist es nicht allzu häufig der Fall, daß ein ernsthafter schwerer Lebenskonflikt, der bedeutend genug ist, um dramatisch zu interessieren, mit Sicherheit und innerer Notwendigkeit auf die siegreiche Behauptung des Lebens an=

gelegt ist und zugleich von der Art, daß er in der straffen Schürzung einer dramatischen Handlung ohne Reste und Fragezeichen zu seiner völligen und überzeugenden Lösung kommen kann. Daher sind wirkliche, große und zwingende „Schauspiele" Ausnahmen, sind die meisten halbschlächtige Dinger, die im besten Fall gute Tragödien oder Komödien gegeben hätten, wenn ihre Verfasser das Herz oder das Zeug dazu gehabt hätten.

Im „Tell" ist ein Konflikt schwerer und ernster Art; ein ganzes Volk leidet in unerträglicher Weise unter seinen Tyrannen, jeder Einzelne hat seinen Anteil an dem Leiden; aber diese Leidenden sind durchdrungen von einem Lebens- und Freiheitswillen, der immer stärker anschwellend es mit dem Leiden aufnimmt, ihm nicht ohne Kampf auf Leben und Tod zu erliegen gewillt ist. Am Ende des zweiten Aktes, nach der Landsgemeinde auf dem Rütli steht das ganze Schweizervolk in seinen typischen und doch scharf individualisierten Vertretern wie Ein Wille geschlossen da, bereit, der Vergewaltigung durch Österreich sich zu erwehren; Gewalt gegen Gewalt — aber es ist nicht die Gewalt der vereinzelten leidenschaftlichen Selbsthilfe, wie sie Baumgart und Melchthal geübt haben, nicht die Gewalt des rohen wilden Ausbruchs, wenn der Sklave seine Ketten bricht, — sondern die Gewalt der sittlich gemäßigten und besonnenen Kraft, die kein Haar von ihrem Rechte preisgibt ohne höhere Rücksichten, an der Freiheit nichts abmarkten läßt, so lange sie nicht Willkür des Einzelnen ist, sondern Lebensbedingung des Ganzen. Solche Kraft kann zuwarten, reifen lassen, planvoll vorgehen; aber wenn der Augenblick gekommen ist, so wird sie auch nicht zimpferlich sein, sondern fest zugreifen und mit eherner Faust erdrücken, was ihr entgegensteht. Hier waltet auch keine Theorie, von Gelehrten, gewerbsmäßigen Politikern, demagogischen Agitatoren ausgeheckt und in die Massen getragen: der gemeinsame Wille, der so fest und maßvoll dasteht, ist entsprungen dem un-

mittelbaren Bedürfnis, der harten Lebenserfahrung eines jeden, dem hundertfach individuell gestalteten Rechts- und Freiheitsverlangen vieler — aber sie alle ordnen sich unter den gemeinsamen Gedanken des Vaterlandes, nur so wollen sie stark sein, nur so wollen sie, wenn's gilt, Gewalt brauchen, dann aber auch gründlich, mit wuchtigem Hieb — und die Rollen sind verteilt.

So steht hier der Konflikt; er könnte tragisch werden, wenn die Macht, die das Leiden verhängt, die stärkere wäre oder doch, kraft der allgemeinen Lebensordnungen, ein noch höheres Recht hätte; oder wenn irgendwelche unvermeidliche Leidenschaft die maßvolle Klarheit des Volkswillens trüben und irren würde — oder auch, wenn nur ein einzelner, der an dem Leiden des Ganzen besonders schwer trägt, mit Notwendigkeit dahin käme, das Recht des Volkes in Unrecht zu verwandeln und seinen Bedrückern die Überlegenheit zu verschaffen. Und ein solcher einzelner ist da: der Tell, der auf dem Rütli nicht mitgeschworen hat — ihn packt das allgemeine Leiden auf dem Höhepunkt der Handlung besonders hart und grausam, er kommt in die Lage, auf eigene Faust gewaltsame Selbsthilfe zu üben, die alles verderben könnte. Es ist keine Frage, einen kräftigen Ansatz zu tragischen Möglichkeiten enthält der Konflikt des „Tell", an und für sich betrachtet. Aber diese Möglichkeiten sind keine Notwendigkeiten, die erst künstlich abgeschwächt oder feig umgangen werden müßten, um eine tragische Katastrophe zu vermeiden; vielmehr: die habsburgische Macht, die leidenbringend über dem Lande liegt, ist durch ihre kurzsichtige Maßlosigkeit von vornherein schwächer als die maßvoll gebändigte Volkskraft, die sich auf dem Rütli zusammengeschworen hat; die ewigen Rechte, die „droben hangen unveräußerlich und unzerbrechlich wie die Sterne selbst", sind von Anfang an so überzeugend auf der Seite derer, die sich gegen ihr Leiden wehren, daß gar kein Zweifel an ihrem Siege sein kann, wenn sie nur mit der

Kraft reinen unverwirrten Wollens „heruntergeholt“ werden; die leidenschaftlichen Aufwallungen eines Baumgart und Melchthal haben sich von Anfang an so in ihrer Ohnmacht und Schädlichkeit erwiesen, daß man sie schwerlich wiederholen wird; und der Tell —? Nach Charakter und Handlungsweise steht er von Anfang an in einem Gegensatz zu jenen beiden; wohl ist er kein Mann des bedächtigen Rates, sondern ein Mann des raschen Entschlusses und der bestimmten Tat, er bleibt deswegen, seine Natur kennend, vom Rütli weg; aber kopflose Leidenschaft ist durchaus nicht seine Sache, sondern schlicht gerade, kurz entschlossene Mannestat, wie er das gleich beim Beginn in der Rettung Baumgarts zeigt. Und als nun das allgemeine Leiden gerade ihm am tötlichsten in die Seele greift, da unternimmt er mit festem Entschluß den Kampf auf Leben und Tod in aller Stille mit solcher männlichen Sicherheit, daß der Ausgang kaum zweifelhaft sein kann. Gerade das, worüber die Kritiker so oft greinen: daß Tell nicht in einem raschen Aufwallen der Leidenschaft den Geßler erschieße, sondern mit kalter Ruhe ihn „meuchle“ — gerade das ist's, worauf es hier ankommt, was der Sache ihre einzig richtige Gestalt gibt! Es handelt sich hier gar nicht um die Frage des Meuchelmordes oder der politischen Moral: Tell handelt zunächst gar nicht aus politischen Gründen, sondern aus dem gesunden Gefühl des in seinem Innersten verwundeten Mannes und Vaters. Auf Tod und Leben geht's — da zimpferlt ein Mann wie Tell nicht. Wer mich zwingt, auf das Haupt des eigenen Kindes zu schießen; wer mich, wenn ich's in der riesigsten Selbstüberwindung getan habe, erst recht von der Erde verschwinden lassen will, weil er weiß, was er mir getan hat; wer dann in der Todesnot angesichts der empörten Elemente doch wieder meine Hilfe annimmt; wer aber, sowie er mich wieder in die Hand bekommt, mich unzweifelhaft wieder behandeln wird wie vorher — wer so mit mir umgeht und gegen wen

ich auf der weiten Erde kein Recht und keinen Schutz finden kann: den schieß' ich doch, weiß Gott! — wenn ich ein Mann wie Tell bin und in seiner Lage — nieder wie einen tollen Hund, wann und wo ich ihn treffe! Da gibt's keine politische Moral und keinen Meuchelmord, da waltet einfach das Recht der Natur, das Recht der schlichtesten Notwehr. Und doch ist die Tat Tells keine bloße Schlichtung einer Privatangelegenheit: so sehr sie Tat des einfachen Gefühls ist, so fühlt doch Tell nicht bloß für seine Person, sondern er fühlt instinktiv mit allen andern seinesgleichen: was mir heute begegnet, kann morgen jedem andern begegnen — also muß der weg, von dem solches zu erwarten steht, sowie er mir in den nie versagenden Schuß läuft! Das ist seine ganze und ganz gesunde menschlich-patriotische — nicht politische — Erwägung; und sein vielangefochtener Monolog in der hohlen Gasse leidet nur äußerlich formell an einiger Schönrederei, die in seinen Mund nicht paßt, aber an sich ist er ganz am richtigen Platz: der Tod Geßlers ist bei Tell als Entschluß aufgestiegen schon auf der Wiese bei Altdorf, der Entschluß ist ihm hart und fest geworden während der Seefahrt, nach dem Sprung auf die Platte — jetzt sitzt er hier und erwartet den Augenblick der Tat, seine Seele ist voll, ganz voll und von nichts anderem voll als von diesem Entschluß, er denkt nichts anderes, fühlt nichts anderes — wer will ihm im Drama verwehren, das auszusprechen? Es gehört die ganze affektierte Engherzigkeit des ästhetischen Naturalismus oder eine lauwarm moralisierende Pedanterie dazu, ihm das Recht zu diesem Monolog an dieser Stelle ästhetisch oder ethisch abzusprechen. Im übrigen überdenkt Tell die großen politischen Folgen seiner Tat keineswegs: er tut nur an seinem Teil und an seinem Ort, was er jetzt tun muß und was die andern in ihrem Teil und an ihrem Ort zu tun gewillt sind; mit den anderen Vögten, mit Haus Habsburg im ganzen mögen andere fertig werden — er hat's mit dem Geßler zu tun

— der liegt einmal und wird „dem Lande nicht mehr schaden". Aber durch seine Tat kommt nun die Gesamtbefreiungstat des Volkes rascher ins Rollen, als noch auf dem Rütli geplant war — jetzt bricht's an allen Ecken und Enden los, und da alles gut und besonnen vorbereitet ist und ein einheitlicher reiner und großer Wille das Ganze treibt, so ist das Gelingen sicher, ist der Tag der Freiheit gekommen.

So liegt es hier nach allen Seiten hin in der Natur der Sache, daß der Konflikt nicht tragisch werden kann, obwohl Ansätze dazu da wären, daß vielmehr eine urgesunde Lebenskraft von vornherein dazu angetan ist, sich das Leiden vom Halse zu schaffen, statt von ihm zerstört zu werden. Das liegt hier von Hause aus im Stoff des Dramas, aber auch in der angemessenen Behandlung, die ihm Schiller angedeihen läßt. Schiller hat hier etwas gewagt und zu stande gebracht, was auch andere bis auf die neueste Zeit versucht, aber nicht zustande gebracht haben: ein Drama zu schaffen, das keinen Einzelnen zum Helden hat. Tell ist nicht der eigentliche Held des Dramas — von ihm trägt es den Namen, denn seine Person und seine Sage stehen soweit im Mittelpunkt der dramatischen Handlung, daß sie sich in entscheidenden Momenten um ihn dreht und konzentriert; aber er ist durchaus nicht ihr eigentlicher Held — ihr Held ist das gesamte schweizerische Volk, das seine Ketten bricht und mit dem Schwerte in der Hand sich mäßigt. Dies Volk aber bewegt sich als Masse nur im Hintergrunde, im Vordergrunde stehen seine Führer, und sie bedeuten, jeder wieder in seiner besonderen Art, für die dramatische Handlung so viel wie Tell. Eine dramatische Handlung zu bilden, in der scheinbar epische Massenbewegungen sich vollziehen, und die doch volle dramatische Wirkung tut; die Handlung tragen zu lassen nicht von einem Individuum, sondern von einem ganzen Volk, das nur ein ideales Individuum bildet, aber sich in so und so viel Einzelindividuen auseinanderlegt: das hätte schon mancher gerne getan, aber nur Schiller hat

es bis jetzt zustande gebracht, so zustande gebracht, daß das Wollen nicht hinter dem Vollbringen zurückbleibt. Die dramatische Herrschernatur Schillers, welche die scheinbar ungefügigsten Massen meistert und kommandiert, sein dramatisches Feldherrntalent zeigt sich in diesem seinem letzten fertigen Drama in ganz neuer Weise, mit einzigartiger Technik aufs glänzendste, in wahrhaft bewundernswerter Kraft und Sicherheit. Und eben so sicher waltet hier wieder sein intuitiver Takt für das wahrhaft Historische, dessen er sich in der „Jungfrau" zu seinem Schaden entschlagen hatte: obwohl er die Sage vom Tell noch als Geschichte nimmt, so hat er doch die feine Witterung dafür, was der historische Tatbestand ist, daß nämlich nicht die Tat des Tell allein die Schweiz befreit und die Eidgenossenschaft begründet hat, sondern daß das ein Werk von Vielen war, unter denen die Attinghausen, Stauffacher, Walther Fürst u. s. w. als Führer voranstehen. Und damit eben, durch diese von jeder Willkür freie Behandlung des Stoffes, wie er sich bot, hat Schiller die Möglichkeit gewonnen, ein wirkliches Schauspiel zu schaffen: nur in dem stark gefaßten Gesamtwillen des leidenden und sein Leiden abwerfenden Volkes liegt hier die Bürgschaft des Sieges über das Leiden.

Darin liegt aber ferner auch die Möglichkeit eines vollen dramatischen Austrags: ein Handel, der nur zwischen Tell und Geßler gespielt hätte, hätte auch mit dem Tode Geßlers keinen völligen Abschluß erzielt. Die Befreiungstat des ganzen Volkes, die Gründung der Eidgenossenschaft ist ein völliger Austrag des Konfliktes, der die Gewähr der Dauer in sich trägt — und zur Verstärkung dieses Eindrucks ist sehr geschickt der Tod Kaiser Albrechts verwendet. Und ebenso vortrefflich ist dann andererseits wieder die sagenhafte Verdichtung des Historischen, die sich in der Tellsage bot, benützt, um die weitausgebreitete Handlung doch wieder an Einem Punkt und in Einer Tat dramatisch zu konzentrieren und mit aller Energie auf ihren Abschluß hinzutreiben. Und

so gewinnt auch die scheinbar lockere Komposition doch einen inneren Zusammenhalt, der immer bewundernswerter wird, je mehr man die vielen einzelnen Fäden und ihre allmähliche Verschlingung, Verwicklung und Entwirrung genauer verfolgt.

Was man am „Tell“ im einzelnen und mit Recht tadeln mag, das verschwindet neben der Größe und Macht des Ganzen — und es sind meist nur Sachen der äußeren Form, des Stils, d. h. des Rückfalls in eine schönmachende Rhetorik, die gelegentlich um so empfindlicher auffallen mag, als im ganzen in Handlung und Charakteren der edle Realismus des „Wallenstein“ im Tell wiedergewonnen ist, der Realismus der Jugenddramen Schillers erhöht und geläutert wiederkehrt. Aber auch diese Rückfälle sind Ausnahmen: im großen ganzen ist auch der Stil des Tell eben nach der Seite hin nicht genug zu schätzen, daß hier endlich einmal der klassizistisch-mythologische Apparat mit allem, was formell drum und dran hängt, verschwindet, und die deutsche Art Schillers auch in der Sprechweise und der poetischen Bilderwelt zu ihrem Rechte kommt. Götter, Furien, Orakel und Weissagungen und dergleichen gibt's hier nicht mehr. Diese Schweizerbauern „trauen auf den höchsten Gott und fürchten sich nicht vor der Macht der Menschen“; sie sprechen in Bildern, die von der Natur ihres Landes mit seinen Firnen und Seen, von ihrer Beschäftigung und ihrem Ringen mit der Natur genommen sind; und wenn sie etwa Zeichen und Wunder sehen, so sind es die Ereignisse der Natur in ihren Bergen, auf die sie achten, oder es handelt sich um einen ehrlichen germanischen Volksaberglauben. Klassische Schulbildung gibt's hier nicht, man spricht einfach und sachlich, und eine Landsgemeindeberedsamkeit geht nicht in erster Linie aufs formell Schöne aus. Auch dieser Stilgewinn ist dem Dichter unter dem Einfluß des Stoffes geworden: einen von deutscher Volkssage schon zugerichteten historischen Stoff, eine historische Sage hat er hier ergriffen, in der

schon die Volksseele sich ausgesprochen hatte und die mächtig wieder zur Volksseele spricht, nachdem der Dichter die Macht und Größe seiner eigenen Seele hineingelegt hat. Jene maßvoll gebändigte und doch unwiderstehliche Kraft, die den Sieg und die Freiheit verbürgt — das ist so ganz wieder der innersten Natur Schillers entsprechend. Da ist wieder voll und klar seine innere Größe, die immer zu Tage tritt, wo sich's um der „Menschheit große Gegenstände" handelt — das ist der grunddeutsche Schiller ohne klassische oder romantische Hülle — der Schiller, der Herrschaft und Freiheit ethisch in Eins zu bilden weiß wie kein anderer, Aristokrat und Demokrat in Einem — der Schiller, der nicht einer klassischen Vergangenheit der Literatur angehört, sondern der Gegenwart und Zukunft des deutschen Volkes und der Menschheit!

Aber je größer und reiner und reifer der Eindruck ist, den der „Tell" hinterläßt, um so mehr erhebt sich immer wieder die Klage, daß der Dichter in der Fülle dieser Kraft vom Schaffen und Leben scheiden mußte. Denn der „Demetrius", an dem sich diese Kraft noch einmal mächtig und wieder zu tragischem Werk in die Höhe richtete, ist eben Fragment geblieben und läßt nur ahnen, was er als vollendete Tragödie für uns bedeuten würde.

Das Stück russischer Geschichte, das den Stoff der Tragödie bildet, würde an sich unserem Interesse ziemlich ferne liegen; aber durch die tragische Beseelung, die Schiller dem Stoffe leiht, und durch die Wucht und Kraft der dramatischen Ausführung, soweit diese zustande kam, wird das menschliche Interesse für den Stoff in hohem Maße gewonnen. Aus dem historischen Betrüger, dem falschen Demetrius, wird bei Schiller ein hochsinniger Betrogener, bei dem sich aus der Erkenntnis des Betruges ein zerstörendes tragisches Leiden entwickelt, eben da er auf der Höhe des Sieges und der Erfolge steht. Und zu einer echt Schillerschen großen weiblichen Leidensgestalt der Tragödie

ist Marfa angelegt: wie sie nicht glauben kann, aber doch von der Leidenschaft ihres Unglücks gestachelt sich zum Glauben zwingt und dann doch im entscheidenden Augenblick das Geschöpf ihres Glaubens, „den Sohn ihrer Rache" verleugnen und der Zerstörung preisgeben muß, während sie allein ihn vor sich selbst retten könnte — das hat volles tragisches Blut. Was Schiller als Tragiker noch hätte leisten können, das spürt man aufs stärkste aus dem großartigen Bruchstück heraus. Aber daß es nur ein Bruchstück ist, beraubt den „Demetrius" seiner wirklichen tragischen Wirksamkeit, das Werk ist trotz aller Vollendungsversuche anderer für die lebendige Bühne verloren und gehört wie die übrigen dramatischen und tragischen Fragmente und Pläne des Schillerschen Nachlasses mehr der Literaturgeschichte an als dem eigentlichen Tragödienbesitzstand der Nation — der Tod hat uns darum betrogen.

Aber trotz dieses jähen Abbruches — welch reiche Fülle tragischer Gestalten und Geschicke breitet die Reihe der Tragödien Schillers vor dem für das Tragische geöffneten Auge aus! Jeder einzelne tragische Fall bringt wieder etwas Neues, eine neue Wirkung, eine neue Erkenntnis. Es sind oft ganz leichte Schattierungen, ganz leise Übergänge von einer Art der tragischen Wirkung zur andern, aber allemal tritt wieder ein neuer Zug hervor, der ein neues Licht auf das Wesen des Tragischen wirft. Dieses Wesen aber bleibt im letzten Grunde sich immer gleich, setzt sich sogar da, wo der Dichter einmal irrt oder schwächere Wirkungen erzielt, immer wieder durch, steigert sich in einigen besonders wirkungsvollen Fällen zu solch bezwingender Macht und Größe, daß weder die griechische Tragödie noch Shakespeare noch irgend ein Neuerer darüber hinaus kommt — nicht zu reden von der Tragödie der romanischen Völker, die zur vollen Wucht des Tragischen eben nicht Innerlichkeit und Gewissen genug mitbringen — die Bewunderer namentlich der spanischen Tragödie mögen sagen, was sie wollen.

Die Versuchung läge nahe, aus der Betrachtung der Tragödien Schillers eine ganze Theorie des Tragischen herzuleiten; mit dem, was eine psychologische Ästhetik über den erfahrungsgemäßen Charakter tragischer Wirkungen sagen kann, stimmen die bei Schiller zu gewinnenden Erkenntnisse in allem wesentlichen so sehr überein (und weder Shakespeare noch sogar die griechische Tragödie zeigen grundwesentliche Abweichungen) — daß einem solchen Versuch nicht ohne weiteres die Berechtigung abzusprechen wäre. Indessen lag es zum mindesten nicht in den Absichten dieses Buches, eine geschlossene Theorie irgendwelcher Art zu geben; andererseits hat schon die Untersuchung der Schillerschen Tragödien selbst so viel Erkenntnisse über das Tragische an die Hand gegeben, über das Wesen der Sache so viel Licht verbreitet, daß ein theoretischer Abschluß überflüssig erscheinen kann. Nur auf Einen Punkt möchte ich noch einmal kurz zu sprechen kommen.

Heinrich Bulthaupt, mit dessen Auffassung vom Tragischen ich zwar nicht durchweg, aber doch in einigen wesentlichen Hauptpunkten einverstanden bin, stellt eben in jener an die „Braut von Messina“ angeschlossenen Erörterung über das Tragische*) den Satz auf: „je mehr sein [des Helden] Geschick dramatisch ist, desto weniger ist es tragisch“. Es ist das berechtigte Bestreben, das Tragische und das Dramatische prinzipiell auseinanderzuhalten, was ihn zu diesem Satz verführt; und damit hängt es zusammen, daß er den Fall des Max für reiner tragisch hält als den Wallensteins, daß

*) „Dramaturgie des Schauspiels I“, 5. Auflage 1893, S. 389. — Die „Ästhetik des Tragischen“ von Johannes Volkelt ist erschienen, als das vorliegende Buch schon im Druck war. In den Grundauffassungen treffen auch Volkelts eingehende Untersuchungen mit dem zusammen, was ich als Beitrag zum Verständnis des Tragischen zu geben suchte. In manchem Einzelnen freilich, namentlich in Beziehung auf das, was Volkelt als das Tragische der „abbiegenden“ und der „niederdrückenden“ Art bezeichnet, habe ich in diesem Buch abweichende Ansichten ausgesprochen.

er Geschicken wie dem Beatrices eine besonders starke Wirkung zuschreibt, überhaupt die „rein passive Tragik“ für besonders echt erklärt, weil sie besonders viel von dem „Jähen, Unerwarteten und damit so Entsetzensvollen“ des Tragischen habe. Damit scheint mir eben dem Unerwarteten und dem Leiden, was ja ganz gewiß grundwichtige Momente des Tragischen sind, doch zu viel, zu einseitige Wichtigkeit zugemessen. Eben das Leiden und die Lebenszerstörung, wo nach dem Charakter des Leidenden etwas anderes zu erwarten wäre, wird ja doch um so eindringlicher und wirkungsvoller, je mehr ein kräftiger Lebenswille sich dagegen wehrt. In den Äußerungen eines solchen Lebenswillens aber und in seinen Konflikten hängt ja doch das Wesen des Dramatischen. Und so könnte man viel eher sagen: je dramatischer zugleich, desto tragischer! Das Tragische fällt mit dem Dramatischen nicht zusammen, aber es findet im Dramatischen, in der Tragödie seine wirkungsvollste Ausprägung.

Aber gewiß ist, daß es tragisches Leiden und tragisches Geschick auch außerhalb der Tragödie gibt — und einen tragischen Leidenszug trägt auch der Tragiker Schiller selbst mit sich durchs Leben und in seinen jähen Tod. Und herrlich ist und bleibt er in seinem Leben und Leiden, es ist, wie wenn er auf sich selbst und seinen Tod die Worte seiner „Nenie“ gesprochen hätte:

„Siehe, da weinen die Götter, es weinen die Göttinnen alle,
Daß das Schöne vergeht, daß das Vollkommene stirbt.
Auch ein Klaglied zu sein im Mund der Geliebten, ist herrlich,
Denn das Gemeine geht klanglos zum Orkus hinab.“



